

RONALDO MARIN

O OCEANO SHAKESPEARE

uma (auto) biografia

Tese apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas,
para obtenção do
Título de Doutor em Artes
Área de concentração: Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara

CAMPINAS, 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M338o Marin, Ronaldo.
O Oceano Shakespeare - uma investigação (auto)biográfica. /
Ronaldo Marin. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Shakespeare, William, 1564-1616. 2. Teatro. 3. Arte.
4. Teatros - Cenografia e cenários. 5 . Globes. I. Boccara,
Ernesto Giovanni. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Ocean Shakespeare - an (auto) biographical investigation.”
Palavras-chave em inglês (Keywords): Shakespeare, William, 1564-1616;
Theatre; Art; Theatre - Set design and scenarios ; Globe.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara.

Prof^a. Dr^a. Elizabeth Bauch Zimmermann.

Prof. Dr. Edson do Prado Pfützenreute.

Prof^a. Dr^a. Beatriz Ferreira Pires.

Prof^a. Dr^a. Fernanda Carlos Borges.

Prof. Dr. Wilson Florio.

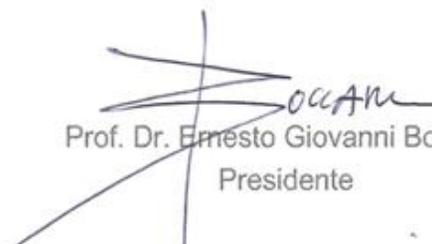
Prof^a. Dr^a. Agda Regina de Carvalho.

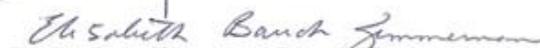
Data da Defesa: 28-02-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

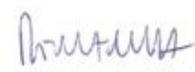
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Ronaldo Marin - RA 911500 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara
Presidente


Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann
Titular


Prof. Dr. Edson do Prado Pfitzenreuter
Titular


Profa. Dra. Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires
Titular


Profa. Dra. Fernanda Carlos Borges
Titular

DEDICATÓRIA

*Este trabalho é dedicado
à minha esposa
e meus filhos
por fazerem de Shakespeare
mais um membro da família*

AGRADECIMENTO

Ao Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara

*Orientador que sempre acreditou, estimulou e promoveu aquilo
que ele próprio definiu como minha obsessão:*

William Shakespeare

À Banca Examinadora

Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann

Profa. Dra. Beatriz Ferreira Pires

Profa. Dra. Fernanda Carlos Borges

Prof. Dr. Edson Pfützenreuter

*Pelas observações que contribuíram para enriquecer meu
trabalho.*

RESUMO

Esta pesquisa tem por finalidade avaliar a possibilidade de que as peças de William Shakespeare tenham sido compostas em estreita relação com o desenvolvimento e prática dos atores da companhia da qual ele era sócio e para a qual escreveu a maioria de suas peças, a saber, a Companhia Chamberlain's Men que após a morte da Rainha Elizabeth I passou a ser denominada King's Men.

A origem de Shakespeare, diversa dos autores populares da época, formados nas universidades e conhecidos como os "university wits" fez com que ele fosse um autor muito mais próximo dos atores, do que se costumava ver, o que lhe permitiu um aproveitamento muito mais amplo das características destes artistas para fazer com que seus personagens alcançassem um nível de realidade e verdade comportamental, raramente vista antes dele.

Consequentemente, em função de sua origem, defendemos também que a obra dramática de Shakespeare só atinge sua plenitude quando efetivamente encenada e colocada no palco através da energia viva e presente do ator. Sendo que, se nos limitarmos apenas a sua leitura, apesar de experimentarmos algum deleite, sem os efeitos da ação dramática, a obra fica diminuída, sendo menos eficiente no que tange ao envolvimento profundo e completo dos sentidos.

Por último, este trabalho defende também, que por estarem tão fundamentalmente envolvidos em todo o processo relativo a sua obra, são os atores, os verdadeiros e naturais herdeiros de Shakespeare, devendo-se recorrer a eles – à sua arte e seu talento – sempre que a necessária decodificação da obra se apresente, pois trata-se em última análise, como toda a ação dramática, da “fisicalidade” do ator e não de divagações filosóficas.

Palavras-chave: Shakespeare, ator, teatro, ação dramática, palco.

ABSTRACT

The purpose of this research was to evaluate the possibility that William Shakespeare's plays were composed in close relation with the development and practice of the players of the company where he was a partner and for which he wrote most of his plays, namely The Chamberlain's Men that after Queen Elizabeth's death became The King's Men.

The origin of Shakespeare, unlike the popular authors of his time who graduated from universities and were known as the "university wits", made him an author much closer to the actors than were these other authors, allowing him to make more profound use of the characteristics of these artists, reaching a level of reality and a behavioral truth rarely seen before.

Consequently, because of its origin, we also argue that Shakespeare's dramatic work reaches its fullness only when staged and placed on stage through the living energy of the actor. If we are limited only to the reading, despite experiencing some delight, without the effects of the dramatic action the work becomes diminished, being less efficient regarding the deep and full involvement of the senses.

Finally, it is also argued that, because they are so fundamentally involved in the process regarding his work, the actors are Shakespeare's true and natural heirs, and one must resort to them – their art and talent – whenever decoding his work. Ultimately it is, as with every dramatic action, the “physicality” of the actor and all the human essence that matters more than the philosophical ramblings.

Key words: Shakespeare, actor, player, theatre, dramatic action, stage.

SUMÁRIO

Introdução.....	17
Shakespeare: o texto e os atores	33
WILLIAM SHAKESPEARE.....	45
Fundamentos.....	49
Primeiros Anos.....	53
O Dramaturgo.....	57
Sua Época	61
O ENCONTRO COM O OCEANO	65
Sou um bardólatra; mas o que é isso?	73
O OCEANO EM MOVIMENTO	95
WORKING IN PROGRESS	123
Bibliografia	131
ANEXOS.....	143
ANEXO I – <i>insert Liberdade,liberdade</i>	145
ANEXO II – <i>documentos e localização</i>	153
ANEXO III – <i>o testamento</i>	175

INTRODUÇÃO

“Certa manhã no fim de novembro, dois dos habitantes do lugar, o pai e o mais jovem dos filhos, estavam sentados na sala térrea. Calados como náufragos que pensam.

Lá fora chovia, o vento soprava, a casa estava como que ensurdecida pelo ribombo exterior. Ambos divagavam, talvez absorvidos pela coincidência entre o começo do inverno e o começo do exílio.

De repente, o filho levantou a voz e perguntou ao pai:

– *O que pensa do exílio?*

– *Que será longo.*

– *Como pretende preenchê-lo?*

O pai respondeu:

– *Vou contemplar o oceano.*

Fez-se silêncio. O pai retomou:

– *E você?*

– *Eu – disse o filho – vou traduzir Shakespeare.*¹

¹ *Ilha de Jersey, Marine-Terrace – onde Victor Hugo e seu filho encontravam-se exilados em 1864.*

Há de fato, homens-oceano

Essas ondas, esse fluxo e refluxo, esse vaivém terrível, esse barulho de todos os sopros, essas negruras e essas transparências, essas vegetações características dos golfos, essa demagogia das nuvens negras em plena borrasca, essas águias na espuma, essas maravilhosas ascensões de astros repercutidas em não sei que tumulto misterioso por milhares de cimos luminosos, cabeças confusas do inumerável, esses grandes raios errantes que parecem espreitar, esses soluços enormes, esses monstros vislumbrados, essas noites de trevas cortadas por rugidos, essas fúrias, esses frenesis, essas tormentas, essas rochas, esses naufrágios, esses aguaceiros que se chocam, essas trovoadas humanas misturadas com as trovoadas divinas, esse sangue no abismo, depois essas graças, essas doçuras, essas festas, essas alegres velas brancas, esses barcos de pescas, esses cantos no estrondo, esses portos esplêndidos, esses fumos da terra, essas cidades no horizonte, esse azul profundo da água e do céu, esse amargor útil, essa amargura que faz o saneamento do universo, esse áspero sal sem o qual tudo apodreceria, essas cóleras e esses apaziguamentos, esse todo em um, esse inesperado no imutável, esse vasto prodígio da monotonia inesgotavelmente variada, esse equilíbrio após essa reviravolta, esses infernos e esses paraísos da imensidão eternamente emocionada, esse infinito, esse insondável, tudo isso pode estar num espírito, e então, esse espírito se chama gênio, e temos Ésquilo, temos Isaías, temos Juvenal, temos Dante, temos Miguel Ângelo, temos Shakespeare, e é a mesma coisa contemplar esses homens e contemplar o Oceano”²

² Hugo, Victor_ *William Shakespeare*. Trad. Renata Cordeiro e Paulo Schmidt Ed Campanario, 2000.

Somos feitos da matéria dos sonhos
E nossa curta existência é cercada pelo sono

Shakespeare

A tempestade Ato IV cena I

Esta introdução que Victor Hugo faz à biografia de Shakespeare escrita em 1864, cujo objetivo inicial era servir de abertura à tradução para o idioma francês que seu filho François-Victor Hugo estava preparando das obras completas de Shakespeare, representa muito bem a grandiosidade de Shakespeare, além de ilustrar o enorme respeito que inúmeros autores de elevada estatura, como é o caso de Hugo, cultivam por ele.

O Oceano Shakespeare.

Além de toda a extensão e profundidade que a imagem do oceano conota, há também o fato de que ele é preenchido pela infinidade de águas oriundas de todos os rios que lavam a terra, arrastando todo o seu conteúdo – misérias e riquezas – para as profundezas do mar. Tudo que pulsa nas veias

líquidas da terra encontra seu destino no caminho para o mar, assim como todos os rios de paixões humanas parecem confluir no mar poético de William Shakespeare.

Neste trabalho, pretendo defender a idéia de que os atores são os herdeiros naturais da obra shakespeariana, propondo desde já, um resgate das profundezas dos extensos estudos acadêmicos literários para a superfície vivaz da linguagem da ação estruturada na vitalidade cênica dos palcos.

Digo isso porque é possível perceber que, na maioria das ocasiões, em quase toda a parte, a obra de Shakespeare tornou-se muito mais material de exercício de exegeses do que o que sempre fora: o amálgama desafiador da tessitura nervosa do corpo dos atores. Parece haver um excessivo respeito na abordagem de todo o material, como se fosse uma ousadia inconseqüente retirá-lo do pedestal idealizado e quase inacessível à ação humana no qual foi colocado pela maioria das abordagens acadêmicas, que sugerem um favoritismo pelo deleite da leitura ante uma pretensa dificuldade estrutural e dos aspectos da verbalização e interpretação dos textos no palco.

É minha intenção demonstrar que os atores são os herdeiros naturais de Shakespeare, não só por serem os inexoráveis interpretes dos seus personagens, mas porque a proximidade e convivência que Shakespeare teve com os atores de sua companhia, foram de fundamental importância na elaboração do seu texto original.

Victor Hugo um pouco mais adiante, na mesma obra que citamos acima, grava a seguinte assertiva: “*Shakespeare é carne-viva*” – que essa carne viva então do hálito, da pulsação, do sangue e do suor dos nossos atores também nos dias de hoje.

Essa é a idéia. Shakespeare escreveu para o palco. Seu texto só se realiza, em toda sua plenitude, com a tridimensionalidade do ator transcendida na quarta dimensão – a temporal – elevando à máxima potência o poder que a obra possui de revelar os aspectos mais profundos da condição humana.

Sem essa condição encarnada sua obra – ainda capaz de encantar o leitor – é falta, porém, da dimensão física da vida, do peso da matéria que elabora o próprio tecido dessa vida ‘*envolvida pelo sono*’ em sua ‘*curta existência*’.

Shakespeare – esse punhado de obras primas ... um manancial perene de experiências com o belo, em suas mais nobres manifestações.

Shakespeare foi um ator que escreveu para outros atores. E essa condição agrega inúmeras e importantes diferenças à qualidade de seu texto. Seu conhecimento das dificuldades e soluções encontradas pelos atores no exercício de seu ofício acrescenta ao seu texto a qualidade e a dependência da realização da ação inerente a toda obra dramática. Não sendo assim, essa obra literária reduzida muitas vezes apenas ao deleite da leitura como faz a maioria dos literatos e estudiosos que se apoderam de sua obra, afastando-a de sua origem, os palcos, em função de sua densidade e carga poética que alegam só ser possível de ser apreendida na língua original e por estar atrelada a uma estrutura que dificulta a inteligibilidade exigida pelo aparato teatral que visa a comunicação direta e imediata com o público.

Certamente, essa abordagem, no mínimo limitadora teve suas origens com os poetas do período Romântico como nos esclarece Catherine M S Alexander³ de cujo texto fazemos aqui uma tradução livre:

*Shakespeare, como autor naturalista e gênio criador, foi
uma influência importante para os poetas Românticos,*

³ Catherine M S Alexander_ *SHAKESPEARE –The Life, the Works, the Treasures.* - Simon & Schuster, NY. p.49

tais como Keats, estimulando a mais influente e duradoura produção crítica do início do século, elaborada por Samuel Taylor Coleridge, William Hazlitt, Charles Lamb e, na Alemanha, Schlegel. Eles tinham pouco interesse na representação teatral e abordaram e escreveram sobre Shakespeare mais como um poeta a ser estudado e menos como dramaturgo. Para eles, a atuação com seu foco sobre a representação visual, distorcia a essência dos personagens, atrapalhando a imaginação e a experiência pessoal da leitura.

Visão essa que foi tão bem estruturada e eficientemente defendida que ainda hoje permanece dominante na maioria das culturas. Entretanto, acreditamos na necessidade da revisão desse lapso, pois como pretendemos demonstrar, tal abordagem só encontra eco na maioria das culturas hodiernas pela deliberada desconsideração de importantes mecanismos da construção do monumental trabalho de Shakespeare, cujos detalhes permeiam o conteúdo de uma obra que fundamentalmente deve ser decodificada para o palco. Por isso aqui, pretende-se colocar o ator como parceiro de sua construção e natural herdeiro desta obra através dos tempos. Ele, o ator, que em sua plenitude física, mental e emocional, foi, é e sempre será a peça necessária e inalienável dessa decodificação.

Notadamente não me encontro sozinho na defesa de tal abordagem, posto que o crítico e professor canadense Northrop Frye, na introdução do seu livro

intitulado **Sobre Shakespeare**⁴ tangencia esta questão nos seguintes termos:

“Uma noção muito mais sutil e profundamente enraizada é de que Shakespeare era um grande poeta que escrevia peças. Bem, ele era, mas se tivesse trabalhado a vida toda com um meio não dramático, seria – como podemos ver por suas obras não dramáticas – um poeta extraordinário, mas não aquele a dominar a imaginação do mundo.”

Vejamos o exemplo que ele tira de uma das peças do autor, para defender sua profunda teatralidade.

“Temos então, Tito Andrônico, provavelmente a primeira tragédia de Shakespeare. Nessa peça os dois filhos de Tito são raptados pelo imperador de Roma, que diz que os matará, a menos que Tito decepe a sua mão e a envie a ele. Então Tito decepa-a – em cena, é claro – e a envia. O imperador o trai, mata os rapazes e manda-lhe as cabeças, mas Tito recebe de volta seu penhor: a mão vem junto também. Então surge o problema de como retirar essa carne toda do palco. Tito pode levar as duas cabeças em uma mão, mas não lhe resta a outra mão para carregar a mão decepada – estão me

⁴ Northrop Frye *Sobre Shakespeare*. Criação&Crítica 9.Edusp_1999.

acompanhando? –, então, recorre à heroína Lavínia. Mas ela teve ambas as mãos decepadas e a língua cortada em um episódio anterior; dessa forma o problema persiste. No entanto, ela tem uma boca; então, pega a mão com a boca e a carrega para fora do palco como um cão de caça. Lendo a peça sozinho, você pode achar Tito Andrônico uma obra horrível. Mas, se a vir no palco, vai notar que é uma obra teatral extraordinária, embora aterrorizante.

A moral disso tudo é que em Shakespeare o representável e o teatral vêm sempre antes de tudo. A poesia, embora inesquecível, é funcional em relação à peça, não decola sozinha. [...] Shakespeare era um poeta que escrevia peças, mas é mais preciso e menos enganoso dizer que era um dramaturgo que usava sobretudo o verso. [...] era um poeta porque era um dramaturgo... seu instinto para o que se ajusta à situação dramática é quase infalível”.

Shakespeare foi hábil em fazer uso de padrões reconhecíveis de imediato pelas mentes daqueles que corriam a assistir suas peças. Tais padrões que permaneceram sufocados e adormecidos pelas imposições inumanas dos valores da Idade Média, ansiavam por vir à luz. O período

renascentista foi pródigo em proporcionar essa possibilidade, e Shakespeare aparentemente foi o melhor tradutor deste anseio.

Existe uma programação natural da mente humana para lidar com questões fundamentais, como por exemplo, a finitude da vida e transcendência do amor. Quando criamos padrões que lidam com estas questões fundamentais, a mente é capaz de identificá-las gerando uma reação nos domínios da emoção que reforçam o seu valor. Esses memes⁵ que se propagam nas mentes foram habilmente construídos por Shakespeare tanto quanto pelas palavras, ações e comportamentos dos atores que compunham sua companhia.

É possível acreditarmos que nessa época em que a sociedade buscava estruturas e modelos harmônicos que servissem de base para um desejado e pacífico equilíbrio, mas que também era uma época de grande despertar dos valores humanos, tenha havido um esforço colaborativo de vários indivíduos, principalmente em empreitadas notadamente de caráter coletivo, como são as atividades teatrais. Esforços estes que, por tantas grandes e nebulosas transições, faz com que seja difícil identificarmos exatamente até onde os textos colocados no papel pelo autor influenciavam a ação do ator e quanto essa ação era responsável pelo aprimoramento deste texto.

⁵ Meme é um termo cunhado por Richard Dawkins em 1976. É a unidade de informação que se multiplica e se propaga no cérebro ou em locais em que a informação é armazenada. É considerado uma unidade de evolução cultural que pode se autopropagar. Podem ser idéias, línguas, sons, desenhos, capacidades, valores estéticos e morais, ou qualquer outra coisa que possa ser aprendida facilmente e transmitida enquanto unidade autônoma.

Defendo aqui que, entre tantas habilidades, Shakespeare era também extremamente capaz em absorver as ações e as palavras produzidas no calor da ação em cena por seus amigos atores e incorporá-las, mais tarde, nas revisões de seus textos, fazendo com que os mesmos atingissem níveis de verdade humana jamais registrados até então.

Assim, Shakespeare entre os grandes autores de todas as épocas, foi pródigo em produzir esses padrões fundamentais que falam tão profundamente às nossas mentes, pois soube observar e fazer uso de todo aquele material humano em franco despertar de suas inquietações mais recônditas. Que isso tenha ocorrido em uma época que mais tarde ficou conhecida como Iluminismo ou Renascimento dos valores humanos antes soterrados pela escuridão do período medieval, não é nenhuma coincidência. Essa era uma época que ansiava por Shakespeares e, talvez por isso, como nunca antes um foi tantos.

SHAKESPEARE

O TEXTO E OS ATORES

A função do artista é valorizar a consciência.

Max Eastman

O aspecto inerente a essa condição dependente do ator e que, corrobora a tese do ator-herdeiro, é o fato de Shakespeare ter executado várias revisões em seu próprio texto. Revisões estas que, baseando-me em uma experiência pessoal de mais de trinta anos de teatro como ator e diretor, acredito terem muitas vezes sido influenciadas pelo resultado que o ator obteve diante da platéia. Tendo provocado uma reação esperada – ou mesmo inesperada – quando o texto era apresentado com as modificações oportunistas (os “cacos” na linguagem teatral) ou idiosincrasias do próprio intérprete. É possível que Shakespeare, presente à cena observasse e anotasse a reação direta provocada por seu texto muitas vezes acrescido desta sensibilidade e visão pessoal do ator e os modificasse buscando o melhor resultado, a maior eficiência da comunicação.

É bom lembrar que Shakespeare escrevia para uma determinada companhia (primeiramente a Chamberlain's Men e mais tarde a King's Men⁶) com atores fixos que possuíam características variadas como a do ator dramático, o ator comediante, enfim, atores com perfis determinados para certos papéis. Quando escrevia um determinado personagem, Shakespeare já tinha em mente o ator que o interpretaria e isso facilitava que ele incluísse nas características do personagem, características do próprio ator, o que lhe facultava essa proximidade com os aspectos humanos reais dos quais a obra de Shakespeare é prodigamente recheada.

Para ilustrar o fato de que os atores podiam influenciar a escrita de Shakespeare, podemos atentar para este trecho do livro *1599 – Um ano na Vida de Shakespeare*⁷ de James Shapiro:

“Até mesmo Shakespeare ocasionalmente se esquecia de diferenciar entre o ator e o personagem. Quando ele imagina a entrada do palhaço Pedro em Romeu e Julieta, ele escreve ‘Entra Will Kemp’. O mesmo ocorre no ato IV de Muito Barulho por Nada, no qual escreve ‘Kemp’ em vez do personagem ‘Dogberry’ [...] O discurso acrescentado ao in-quarto de Henrique IV, parte 2 similarmente revela traços do que Shakespeare estava

⁶ A Companhia teatral Chamberlain's Men (Os homens do Lorde Chamberlain) da qual Shakespeare era autor, ator e sócio, mantém esse nome até 1603, ano da morte da Rainha Elisabeth I. Depois dessa data, o nome passa a ser King's Men (Os Homens do Rei) em Homenagem ao Rei Jaime I.

⁷ James Shapiro_1599: *A Year in the Life of William Shakespeare*. Harper Perennial, 2005. Tradução brasileira *1599: Um ano na Vida de William Shakespeare* publicada em 2011 pela Editora Planeta. p.65.

imaginando quando o escrevia. Existe também uma inexplicável entrada no palco para alguém chamado 'Will' no ato II, cena IV, que não tem outro objetivo a não ser marcar uma entrada antecipada de Will Kemp como Falstaff."

Depois de ponderar sobre os lapsos de Shakespeare nos documentos originais, um pouco mais adiante em seu livro, Shapiro escreve:

"Muito mais provável é que Shakespeare, como se vê em muitos desses rascunhos, não conseguiu pensar em Will Kemp senão como Will Kemp, qualquer que fosse o papel que desempenhasse."

Sendo, portanto, evidente a qualquer pessoa que tenha acesso ao material original das peças que este autor trabalhou em estreito relacionamento com seus atores, observando e fazendo uso de suas características pessoais, seus trejeitos, suas idiossincrasias e, acredito, até mesmo de seus bordões e palavras que deviam atingir diretamente os ouvidos mais populares, sendo essa uma das principais apropriações do texto de Shakespeare.

"Era sua tarefa [de Kemp] caçoar de membros da platéia, especialmente no final das cenas, e de desgarrar-se do roteiro quando a ocasião se apresentava. [...] Isso acontecia porque os palhaços mais importantes estavam

sempre representando a si mesmos, ou seja, a identidade que eles tão cuidadosamente construíam.”⁸

E Shakespeare, de maneira soberba soube aproveitar-se destes talentos construindo um texto extremamente adequado e profundamente apoiado nas mais verdadeiras manifestações humanas, porque sempre trabalhara em estreita colaboração com seus atores, que por sua vez, tiveram importante influência na composição do corpo de sua obra.

⁸ James Shapiro. Op.cit. p.65

***Entre autores, Shakespeare
foi o mais próximo dos atores***

Observamos que Shakespeare era mais próximo dos atores do que dos escritores, pois estes eram orgulhosos de suas ligações com as universidades de Cambridge e de Oxford, característica que faltava a Shakespeare. Estes escritores da época eram os orgulhosos “university wits” e desprezavam aqueles que não possuíam tais credenciais. Eram orgulhosos por sua poesia que era declamada nos palcos. Eram poetas que escreviam para o teatro e a pequena sociedade de escritores da época dos Tudors era muito pouco democrática.

Em seu livro *Will In The World*, o pesquisador Stephen Greenblatt refere-se ao ataque que um dos escritores da época, Robert Greene, dirigiu ao jovem Shakespeare que começava a despontar para o sucesso incomodando os “universitários sábios” que tinham uma postura diferente e dominavam a cena dos teatros antes de sua chegada. Greenblatt assim se refere a este episódio:

“Parte desta história deve ser verdadeira, pois sem sombra de dúvida, Shakespeare escreveu para o teatro não como um poeta, no sentido que Greene e seus colegas viam a si mesmos, mas sim como um ator. Ele não era o único a escrever para o palco onde ele também interpretava, mas ele foi aquele que melhor fez isso, e os atores rapidamente reconheceram a importância que isso significava.”⁹

⁹ Greenblatt, Stephen_ *Will in the World-How Shakespeare Became Shakespeare*. Ed. W.W.Norton & Company.London,2004 - p.210 §1

O essencial aqui é a existência do espaço
shakespeariano como potencial inesgotável de
reencenações do mundo

Daniel Sibony

Shakespeare sabia que o seu texto podia sofrer várias modificações e adaptações de acordo com as características de cada ator ou em função das peculiaridades da platéia ou até mesmo do momento em que os textos eram apresentados e, por não ter a visão do texto como um poeta tem do seu próprio texto, entendia as necessidades dos atores e concordava com suas adaptações e estava atento quando isso ocorria. Através das conhecidas versões dos textos de Shakespeare é possível deduzir que ele provavelmente fazia várias e freqüentes alterações em seus textos, adequando-os sempre da melhor maneira para o melhor resultado nas performances do seus atores.

Muitos acreditam que Shakespeare revisava seus textos com bastante freqüência o que parece se encaixar no modo operacional daquela época do

teatro. De algumas de suas peças existem muitas publicações in quarto que são divididas em bons e ruins, com significativas diferenças entre eles. Essas diferenças podem ser atribuídas às modificações feitas deliberadamente ou não pelos atores que às vezes ditavam as falas dos personagens para que fossem registradas por alguém da companhia. Quando o autor entregava o texto para a companhia, o texto passava a pertencer à companhia que tinha todos os direitos sobre ele. Sem a figura do diretor os atores ficavam à vontade para ajustar o texto ao seu próprio conforto e às improvisações que aproximavam o texto à platéia de acordo com o contexto ideológico do momento.

Não era raro também que autores fossem contratados ou *re*-contratados para remendar textos antigos melhor adequando-os as necessidades do momento seja por imposição oficial do representante da corte, seja por necessidades internas das companhias. James Shapiro em seu livro *1599 – Uma Ano na Vida de Shakespeare*, faz menção a registros que confirmam o fato de que a companhia dos Admiral's Men contratou um autor denominado Henry Chette no final de Novembro de 1598 que – nas palavras escritas no documento – foi pago “*por emendar Robin Hood para a corte*” ao que Shapiro acrescenta:

“provavelmente inserindo mudanças no texto solicitadas pelo supervisor oficial de entretenimentos, Edmund Tilney”¹⁰.

Assim, é possível que, Shakespeare – que, muito provavelmente, iniciou a carreira de autor emendando textos – tenha, por algumas vezes, lançado

¹⁰ Shapiro, James. *1599 – Um Ano Na Vida de William Shakespeare*. Ed. Planeta. SP. p. 56.

mão do mesmo expediente, por exigência exterior ou mesmo por sua própria exigência estética ao, por exemplo, identificar durante as apresentações, enquanto o texto ganhava vida através do seu ator, diante da platéia, uma nova possibilidade para seu personagem, ou mesmo, testemunhar alguma inserção (*caco*) de um dos atores que funcionasse muito bem no calor da interpretação e mexesse com a emoção do público. Não teria ele nenhum problema em acrescentar isso ao seu texto deixando-o muito mais fluente para intérprete e platéia. Shakespeare podia mexer continuamente nos textos, pois ele era sócio da companhia e, portanto, os textos continuavam em seu poder, sem mencionar que isso não iria custar nada a mais para os cofres do grupo.

William Shakespeare

“Qualquer discussão sobre a vida de Shakespeare será sempre cercada por superlativos. Shakespeare viveu 52 anos e neste período escreveu aproximadamente quarenta peças. Tomadas individualmente, muitas delas estão entre os maiores trabalhos escritos de todos os tempos; tomadas em conjunto, elas colocam Shakespeare como o maior talento literário de sua própria época, o período Elisabetano e, mais impressionante ainda, como um gênio cujo alcance da criatividade jamais foi superado em qualquer outra época.”¹¹

Devido à sua enorme projeção e depois de se passarem mais de quatrocentos anos de seu nascimento, não constitui nenhuma surpresa que centenas de biografias de Shakespeare tenham sido escritas em quase todas as línguas no mundo inteiro. Dentro deste panorama, a maioria das

¹¹ Stephen Greenblatt – opus cit.

abordagens da vida do Bardo (e certamente a maioria dos estudos modernos) é contextual, no sentido em que localizam a figura histórica de Shakespeare em contraste com a rica tapeçaria de sua época, tempo ou sociedade.

Tal abordagem característica da biografia de Shakespeare, na verdade, torna-se necessária, pois, sem essa contextualização histórica, social e literária, teríamos um personagem muito rarefeito revelado pelo que sabemos sobre Shakespeare das fontes primárias diretas, o que resultaria em livros minguados e, ironicamente, bastante entediantes. Como parte deste processo já bem estabelecido, estudiosos sérios continuam a buscar por fatos concretos sobre a natureza do mundo de Shakespeare. A interpretação destas abordagens varia com frequência e, logicamente, de acordo com a ideologia e linha de pensamento de cada autor.

Independente das diferentes opiniões sobre Shakespeare – algumas acertadas, outras menos prováveis –, seu caráter e sua experiência pessoal continuam a ser ampliados. Mesmo entre as biografias modernas, que às vezes são recheadas por interpretações estranhas de alguns dos fatos disponíveis, há a persistência (e o crescimento) de um corpo de tradições sobre temas como o seu casamento, sua mudança para Londres, as circunstâncias de sua morte etc.

Como resultado, existe hoje em dia uma quantidade inumerável de trabalhos com descrições, críticas e análises sobre Shakespeare e tudo que lhe diz respeito.

Muitos destes trabalhos são bastante sérios e bem razoáveis (a exemplo do que, temos no Brasil os textos publicados por Bárbara Heliodora e pelos pesquisadores que compõem o Centro de Estudos Shakespearianos - CESh¹²) outros ainda são bem estranhos e curiosos e uma grande parte, puro lixo que, infelizmente, tem se multiplicado exponencialmente com as facilidades da internet.

¹² Informações sobre o Centro de Estudos Shakespearianos do Brasil podem ser encontradas no seguinte endereço eletrônico da rede mundial de computadores:
<http://centrodeestudosshakespearianos.wordpress.com/about/>

Fundamentos

De acordo com o pesquisador Stephen Greenblatt¹³ ao examinarmos a vida de Shakespeare, três pontos principais merecem relevância.

Primeiro, apesar da frustração dos biógrafos de Shakespeare com a ausência de uma fonte primária de informação escrita durante (ou mesmo logo depois) de sua morte em 23 de Abril de 1616, a vida de Shakespeare não é obscura. De fato, sabemos mais sobre a vida de Shakespeare, com seus principais eventos e contornos, do que sabemos sobre os mais famosos elisabetanos que freqüentavam a corte da Rainha Elizabeth I.

A vida de Shakespeare é aparentemente bem documentada se compararmos com outros Williams da mesma época: existem mais de 100 referências a ele e seus familiares mais próximos nos arquivos da paróquia da Igreja da Santíssima Trindade na cidade em que nasceu. Existem registros de sua participação no comércio local e também documentos que somam, pelo menos umas cinquenta observações sobre suas peças e sua vida, feitas por seus contemporâneos. A estrutura da vida de Shakespeare já foi

¹³ Opus cit.

amplamente propagada; é a materialização de sua experiência pessoal, seus motivos, e a descrição destes acontecimentos que permeiam sua vida, que mais nos interessa.

Obs: No final deste trabalho, em Apêndice, apresentamos uma lista dos principais documentos que fazem referência a William Shakespeare, bem como os lugares onde eles se encontram conservados e podem ser consultados até os dias de hoje.

Em segundo lugar é preciso aceitar que a tentativa de tentar identificar referências autobiográficas nos textos das peças e na poesia de Shakespeare deve ser temperada com aquilo que a grande quantidade de evidências tem a dizer sobre ele. Apesar de haver muitas histórias fantasiosas sobre Shakespeare, muitas delas centradas sobre seus affairs românticos, conexões entre eles e os eventos ou personagens de suas peças são quase inexistentes, e eles geralmente desconstroem a visão global que temos do Bardo. Em sua vida pessoal, Shakespeare foi, de fato, um indivíduo extremamente prático, sem dúvida, com grande disposição para a realização de todos tipos de comércio além de um perspicaz administrador teatral, comercial e dos círculos em torno da corte.

Terceiro, a noção de que as peças atribuídas a Shakespeare eram, na verdade, escritas por outros tem enfraquecido ao longo do tempo. O forte consenso atual é que enquanto Shakespeare deve ter colaborado com outros autores elisabetanos em pelo menos uma ou duas oportunidades

(provavelmente com Fletcher em *The Two Noble Kinsman* e com outros dois autores em *Thomas More*) e que uma ou duas de suas peças foram completadas por outros (possivelmente Fletcher na versão original ou na revisão de *Henry VIII*), os trabalhos atribuídos a Shakespeare são dele mesmo.

Primeiros Anos

Registros paroquiais estabelecem que William Shakespeare filho de John Shakespeare foi batizado no dia 26 de Abril de 1564. Contando simplesmente os três costumeiros dias esperados entre o nascimento e o batizado de acordo com o costume Anglicano, a maioria aceita que o Bardo de Avon nasceu no dia 23 de Abril de 1564. Este é o dia oficial do nascimento de Shakespeare e também a data tradicional do santo padroeiro da Inglaterra: Saint George (São Jorge). A data exata e as causas precisas de sua morte são desconhecidas: uma tradição local afirma que o Bardo morreu no dia 23 de Abril de 1616, depois de uma noitada de bebedeira com os amigos Ben Johson e Michael Drayton, que foram visitá-lo no interior. De fato, Shakespeare foi enterrado três dias depois, exatamente cinquenta e dois anos depois de seu batismo.

Shakespeare nasceu e cresceu em um pitoresco centro comercial da era Tudor, Stratford-upon-Avon, com um comercio amplamente fundamentado na

produção rural. É provável que na peça *As You Like It*, os bosques de sua juventude estejam representados na Floresta de Arden. A mãe de Shakespeare Mary Arden era filha de um pequeno nobre local, que possuía grandes propriedades em torno de Stratford-upon-Avon em seu nome. Ao casar-se com o pai de Shakespeare, fabricante de luvas e arrendatário das terras do seu pai, Mary Arden desceu um degrau na escala social da Era Elisabetana, pois seu marido era de uma classe mais baixa, um ou dois níveis abaixo dos nobres. Entretanto, os talentos comerciais de John Shakespeare fizeram com que ele progredisse modestamente pelos próprios esforços, tornando-se um burguês membro do conselho da cidade. Apesar da evidência de uma crise financeira quando William tinha quinze anos, a família Shakespeare vivia com conforto, privilegiadamente. O eventual sucesso e fama de Shakespeare chegou até seus parentes de duas maneiras: dinheiro e títulos, na tarde do dia em que viria a falecer em 1601, a rainha Elizabeth concedeu ao pai de Shakespeare o Brasão de Armas que fez dele um “*gentleman*” (cavalheiro).

Existem fortes razões para afirmar que Shakespeare freqüentou a Stratford Grammar School onde deve ter recebido educação gratuita como era comum aos filhos da burguesia da cidade naquela época. Lá, o jovem William foi exposto ao currículo elisabetano padrão que era bem puxado com estudos de Grego, Literatura Latina (incluindo os dramaturgos Plauto e Sêneca além da poesia de Ovídio), Retórica (incluindo o antigo orador romano Cícero) e Ética Cristã (incluindo um conhecimento prático da Bíblia). Estas influências

podem ser percebidas nos trabalhos de Shakespeare e também fica evidente que Shakespeare possuía um bom conhecimento de História Inglesa adquirido provavelmente através da leitura das *Crônicas* escritas pouco antes e durante sua adolescência. Shakespeare deixou a escola em 1579 aos quinze anos, possivelmente em consequência de problemas financeiros na família. Shakespeare não teria nenhuma educação formal futura: nunca freqüentou a universidade e por isso, não era considerado um homem letrado de verdade.

Há um período de uns sete anos na vida de Shakespeare (1585 – 1592) do qual não temos nenhuma informação. Sabemos que em Novembro de 1582, com dezoito anos, ele casou-se com Anne Hathaway (oito anos mais velha que ele) que deu à luz uma menina, Susanna, seis meses depois. Dois anos depois, tiveram os gêmeos Hamnet e Judith. Hamnet, o único filho de Shakespeare morreria aos onze anos de idade. Especula-se que Shakespeare não era feliz no casamento, e que isso deve ter tido um peso em sua decisão de mudar-se para a cena teatral Londrina. Na verdade, em fins dos anos 1580s e início dos 1590s, Shakespeare fez várias vezes o caminho de ida e volta entre Londres e Stratford-upon-Avon, mas por essa época, a vida de Shakespeare direcionava-se para a carreira e se distanciava da família, do coração e de sua casa. Embora não existam muitos dados, podemos concluir que antes de iniciar a carreira de dramaturgo, Shakespeare dedicou-se a uma variedade de ocupações, provavelmente trabalhando com seu pai no comércio (curtume e grãos) é

provável que tenha trabalhado como escriturário com algum advogado, pode também ter servido como soldado ou marinheiro. Shakespeare demonstra um domínio das gírias e práticas de muitas dessas ocupações, como por exemplo no retrato que faz do profissional da lei nas cenas do tribunal em *O Mercador de Veneza*.

O Dramaturgo

Entre o início dos anos 1590s, com talvez a primeira peça *A Comédia dos Erros* e a segunda década do século dezessete com seu último trabalho completo *A Tempestade* escrita em 1611, Shakespeare compôs a mais extraordinária obra da história mundial do teatro. Seus trabalhos são geralmente divididos em secções, que abordam as comédias, as peças históricas, as tragédias e as peças romances entre as quais se destaca a peça com a qual dá adeus aos palcos: *A Tempestade*.

Deixando de lado a questão de *como* ou *se* a carreira de Shakespeare deve ser dividida em etapas ou não, sabemos que sua carreira recebeu um grande impulso em 1592 (a mais antiga crítica que temos de seu trabalho), quando o crítico e dramaturgo Robert Greene chamou o futuro Bardo de “*corvo arrivista*” em um artigo em que defendia os autores da época que haviam

freqüentado a universidade, os *University Wits*¹⁴. A crítica invejosa de Greene rapidamente motivou um pedido de desculpas e uma retratação por parte do editor além de grandes figuras literárias do período elisabetano expressarem sua admiração pelas primeiras peças de Shakespeare.

Retirando-se de Londres durante os anos da peste entre 1592 e 1594, Shakespeare deixou um pouco de lado a dramaturgia para compor poemas longos como *Venus e Adonis* além de alguns dos seus sonetos. Foi durante este período que Shakespeare recebeu o apoio de seu primeiro patrocinador importante, o Conde de Southampton. Logo depois, como uma das figuras principais da companhia Chamberlain's Men ele receberia apoios ainda mais importantes como o da própria Rainha Elizabeth e seu sucessor, o Rei James I da Inglaterra.

Justamente quando o sucesso da carreira de Shakespeare se iniciava e sua popularidade e fama cresciam, ele passou por uma tragédia em sua vida pessoal quando o filho Hamnet morreu em 1596.

Shakespeare voltou a Stratford para o funeral de Hamnet e este acontecimento deve tê-lo deixado propenso a passar mais tempo com a esposa e as filhas. Em 1597, adquiriu em sua cidade natal uma esplendida Mansão Tudor era conhecida como *New Place*. No período entre 1597 e 1611, Shakespeare aparentemente passou a maior parte do tempo em Londres durante a temporada teatral, mas também permaneceu atuante em

¹⁴ Os jovens autores da época eram conhecidos como “university wits” cuja tradução aproximada seria “jovens espertos” Eram estudantes oriundos das Universidades de Oxford e Cambridge e que transformaram o Drama na era Elisabetana. Entre os principais estavam Marlowe, Kyd, Green e Lyle.

Stratford, particularmente envolvido com investimentos no negócio de grãos. Shakespeare também adquiriu algumas propriedades no interior bem como em Londres, incluindo o teatro conhecido como Blackfriars que ele adquiriu em 1613. Em 1612, quatro anos antes de sua morte, Shakespeare retirou-se para uma semi-aposentadoria relativamente jovem, aos quarenta e oito anos. Morreu em 23 de Abril de 1616 de causas desconhecidas.

A linhagem da família Shakespeare acabaria duas gerações após sua morte. Suas duas filhas seguiram caminhos diferentes aos olhos do pai. A filha mais velha, Susana, casou-se com um destacado médico local, John Hall, em 1607 e há indicações uma grande amizade desenvolveu-se entre Hall e seu renomado sogro. Susana deu a Shakespeare sua única neta, Elizabeth Hall em 1608. Embora ela tenha herdado as terras da família e tenha se casado duas vezes (o primeiro marido morreu) Elizabeth não teve filhos. A outra filha de Shakespeare, Judith casou-se com Thomas Quiney, dono de uma taverna e dado a aventuras extraconjugais e pai de um filho ilegítimo. Tiveram três filhos legítimos, mas todos morreram ainda bem jovens.

Sua Época

A maior parte da carreira de Shakespeare desenvolveu-se durante o reinado de Elizabeth I, a grande Rainha Virgem, por isso o período histórico da vida de Shakespeare leva o nome de “Era Elisabetana”. Elizabeth chegou ao trono sob circunstâncias turbulentas em 1558 (antes do nascimento de Shakespeare) e reinou até 1603. Sob seu reinado, não só a Inglaterra prosperou como potência comercial superando a Espanha Católica, como também empreendeu uma enorme expansão pelo Novo Mundo lançando as bases do que viria a ser conhecido como o Império Britânico. Essa ascensão veio no início da Renascença e do período da Reforma religiosa, a retomada dos clássicos Gregos e Romanos estimulando uma explosão de empreendimentos criativos através de toda a Europa, que finalmente transformou a Inglaterra em um estado Protestante/Anglicano, provocando contendas religiosas especificamente durante as guerras civis da irmã

católica de Elizabeth, a Rainha Margaret ou “Bloody Mary” (Maria sanguinária).

O período Elisabetano foi então, um período de Descobertas, da busca pelo conhecimento científico e da exploração da natureza e da condição humana em si mesma. Os pressupostos básicos do feudalismo e da Escolástica eram abertamente desafiados com o apoio de Elizabeth, e igualmente continuou pelo seu sucessor ao trono o Rei James I. Havia nisso tudo um grande otimismo em relação à humanidade e seu futuro além de um grande otimismo sobre os destinos da Inglaterra no mundo como um todo.

Entretanto, os elisabetanos também reconheciam que o curso da história é problemático, que a Roda da Fortuna pode desfazer até mesmo os mais promissores futuros, como Shakespeare nos revela em peças como *Antônio e Cleópatra*. Mais especificamente, Shakespeare e sua audiência estavam escaldados pelo maior derramamento de sangue no século anterior durante a Guerra das Duas Rosas entre os parentes das casas de Lancaster e York. Muitos elisabetanos, particularmente os mais prósperos, temiam a possibilidade de uma insurreição civil e a destruição dos bens comuns da sociedade, seja como resultado do descontentamento vindo das camadas mais baixas ou pela usurpação vinda de cima, entre os nobres.

Assim, considerando ou não Shakespeare com uma posição política conservadora, suas histórias, tragédias e até mesmo seus romances e

comédias refletem a restauração ou manutenção da harmonia civil e o status quo de um estado legítimo.

O ENCONTRO COM O OCEANO

Shakespeare combina vida prosaica e linguagem poética, violência e lirismo, aparência e essência, imaginação e realidade, a existência como encenação e o teatro como essência do homem.

Vivien Kogut

A primeira vez que dirigi um ator interpretando um texto de Shakespeare foi em 1983. Retomava a direção do Grupo Cena IV, do qual fui um dos fundadores em 1975. Depois de um período estudando e viajando por vários países da Europa eu retornava às minhas origens à frente de um grupo de atores, meus ex-alunos, que se esforçavam para levar à cena a peça *Liberdade, Liberdade*¹⁵ escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel ainda sob os ânimos da ditadura.

¹⁵ *Liberdade, Liberdade* peça escrita em 1965 por Flávio Rangel e Millôr Fernandes. *Liberdade, Liberdade* recorre a textos de vários autores sobre o tema que dá a título a peça, entremeados por números musicais. Quatro atores interpretam 57 personagens e se revezam na interpretação de textos de Sócrates, Marco Antônio, Platão, Abraham Lincoln, Martin Luther King, Castro Alves, Anne Frank, Danton, Winston Churchill, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Geraldo Vandré, Jesus Cristo, William Shakespeare, Moreira da Silva e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. E também cantam 30 canções ligadas ao assunto. O tom varia do dramático ao cômico, do discurso político mais explícito ao lirismo da poesia.

A peça toda é composta por uma coletânea de textos que retratam as grandes lutas históricas pela Liberdade em várias épocas em quase todas as partes do mundo. Um dos textos escolhidos pelos autores é um trecho da peça *Julio César* escrita por William Shakespeare por volta de 1599. Na peça Shakespeare narra a morte de César, traído pelos senadores de Roma. Um dos senadores, Marco Antônio, não participa do crime e diante do corpo de César faz um dos mais brilhantes discursos de toda a literatura universal. É justamente este discurso que é aproveitado pelos autores de *Liberdade, Liberdade*¹⁶.

Nenhum poeta jamais encontrou mais formas lingüísticas com que reproduzir as reações humanas do que Shakespeare

Helen Vendler

Embora toda a peça seja recheada de textos e citações fantásticas de personagens que fazem parte da luta pela liberdade em todo o mundo, era justamente na hora em que o ator apresentava as palavras de Marco Antônio conforme a visão de Shakespeare que a diferença se fazia sentir. A platéia atenta, parecia extasiada ao final da cena. Isto sempre me intrigava, porque a peça possuía outras cenas brilhantemente escritas, bem interpretadas e que, no meu entender, também estavam bem dirigidas. Mas era sempre na

¹⁶ O texto de Shakespeare retirado da peça *Julio Cesar* e traduzido por Millôr Fernandes para a peça *Liberdade, Liberdade* encontra-se no apêndice.

cena de Marco Antônio que a peça parecia atingir seu ponto mais alto. Por quê? Esta era a questão que eu sempre me fazia em todas as sessões. Até hoje, a única resposta que, honestamente, pude encontrar foi a de que as palavras de Shakespeare parecem ter a capacidade de tocar as regiões mais profundas da alma humana, e o faz de uma forma que poucas vezes outros seres humanos, através das mais expressivas obras de arte, o fizeram em toda a nossa história. Meu envolvimento com esse autor foi se transformando e se aprofundando ao longo do tempo. A questão que me intrigava na citada cena de *Marco Antônio*, como ele conseguia, mais do que os outros, tocar tão profundamente as pessoas, aos poucos foi se transformando numa questão fundamental, de uma busca inevitável, pelos processos que levaram Shakespeare a compor uma obra tão profunda, contundente, e tão fundamentalmente importante para o desenvolvimento de toda a civilização, a ponto de levar um crítico contemporâneo extremamente prolixo e conhecedor de quase tudo o que foi escrito nas línguas ocidentais, a escrever um livro capaz de sustentar um título tão ousado quanto *Shakespeare: a invenção do humano*¹⁷.

¹⁷ Bloom, Harold_ *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O’Shea. Ed. Objetiva, 2001.

Somente a Bíblia possui uma circunferência que a tudo abrange, conforme a obra de Shakespeare

Harold Bloom

Esta mesma obra escrita por um William que a tantos tocara de maneira tão ampla e profunda, conforme fica demonstrado nos vários testemunhos que atravessam os séculos, desde seus próprios contemporâneos como é o caso de Ben Jonson, escritor concorrente que disputava com Shakespeare o espaço nos mesmos teatros, e cujas palavras proféticas contidas nas primeiras páginas do First Fólho¹⁸ ecoam até os nossos ouvidos:

"...Confesso que teus escritos são tais, que nem homem nem musa podem abarcá-los suficientemente...Alma do século! Aplauso, delícia, assombro da nossa cena!... És um monumento sem tumba, e viverás enquanto viver teu livro e haja inteligências para lê-lo e elogios a tributá-lo...Que ele não foi de um século, senão de todos os tempos..."¹⁹

¹⁸ First Folio_ primeira publicação das obras completas de Shakespeare em 1623.

¹⁹ Ben Jonson, na elegia a Shakespeare na introdução ao First Folio _ livre tradução do autor.

Continuando nos depoimentos dos seus colegas atores John Heminges e Henry Condell²⁰ – os principais responsáveis pela sobrevivência desta coleção monumental de peças, em cujo prefácio ao fazerem a apresentação da obra de Shakespeare vão afirmar sem a menor hesitação que

“aquilo que não gostamos em Shakespeare é porque provavelmente não entendemos direito”.

E esse encantamento espalha-se por outras plagas, atingindo outros grandes vultos como Voltaire, que o leva da Inglaterra para a França²¹, Johann Wolfgang Goethe que em seus escritos iria registrar o impacto causado pelas palavras do Bardo na seguinte forma: *“A primeira página que li de Shakespeare me fez cativo por toda a vida”*, passando por grandes estadistas como Abraham Lincoln que de acordo com a biografia da sua primeira campanha, apresentava-se como *“um diligente estudante de Shakespeare por saber mais sobre a educação e as ações liberais²²”*, outros estudantes das vertentes mais profundas do ser como Sigmund Freud para quem *“Shakespeare inaugura o grande teatro da mente”* e em cujo Hamlet irá enxergar a patente materialização de suas próprias teorias. Inúmeros outros brilhantes artesãos das palavras, de James Joyce a Aldous Huxley passando por Samuel Beckett, em suas obras, direta ou indiretamente, incensaram William Shakespeare. Seu nome ultrapassa fronteiras geográficas, levando nosso grande Machado de Assis, cujo personagem Bentinho do romance

²⁰ Heminges e Condell foram atores da mesma companhia de Shakespeare e foram responsáveis pela reunião dos textos das 36 peças de Shakespeare publicadas no First Folio.

²¹ Hugo, Victor_ *William Shakespeare*. Trad. Renata Cordeiro e Paulo Schmidt. Ed. Campanário, s.d.

²² Biografia de Abraham Lincoln escrita em 1860 por William Dean Howells

Dom Casmurro é considerado por muitos como o Otelo dos trópicos, a externar sua convicção na superioridade do autor nos seguintes moldes:

"Um dia, quando já não houver império britânico nem república norte-americana, haverá Shakespeare; quando não se falar inglês, falar-se-á Shakespeare."

A par destes artífices da palavra irá levantar, no exílio, o canto majestoso de Victor Hugo:

"Shakespeare vive. Em Shakespeare os pássaros cantam, os arbustos verdeiam, os corações amam, as almas sofrem, a nuvem erra, faz calor, faz frio, a noite cai, o tempo passa, as florestas e as multidões falam, o vasto sonho eterno flutua. A seiva e o sangue, todas as formas do fato múltiplo, as ações e as idéias, o homem e a humanidade, os vivos e a vida, as solidões, as cidades, as religiões, os diamantes, as pérolas, as estrumeiras, os ossários, o fluxo e o refluxo dos seres, o passo dos que vão e vêm, tudo isso está sobre Shakespeare e em Shakespeare.

[Nele] há o possível, essa janela do sonho aberta para o real. Quanto ao real, insistimos nisso, Shakespeare o extravasa; por toda a parte a carne viva; Shakespeare tem a emoção, o instinto, o grito verdadeiro, o acento

*justo, toda a multidão humana com o seu rumor. Sua poesia é ele e ao mesmo tempo é você.*²³ “

E estes são apenas alguns nomes em meio a uma miríade ímpar de personalidades que foram influenciados por ele. Mais do que admiradores, são seus devedores confessos pela profunda compreensão que puderam atingir do diversificado espectro do comportamento humano através de suas obras.

Assim, quando alguns anos mais tarde, no estudo das obras de Shakespeare deparei-me com essas opiniões, comecei a compreender a dimensão do fascínio que aquele trecho da peça *Julio César* havia exercido sobre minha platéia. Não era um fascínio local, nem momentâneo. Pelo contrário, aquelas palavras de Marco Antônio, assim como a de outras centenas de seus personagens, eram as palavras que ecoavam e exerciam seu fascínio no mundo todo há centenas de anos, nas mais diversas línguas. Faziam parte de uma obra, da qual quanto mais se conhecia, mais crescia a certeza de que sua duração e validade eram as mesmas da espécie humana, pois, em prosa e verso, revelava sua essência.

²³ Hugo, Victor . op.cit.

Em regiões além da órbita do Sol, provavelmente este planeta não se chama Terra, mas Shakespeare.

Ralph Waldo Emerson

Depois de Deus, Shakespeare foi quem mais criou.

Alexandre Dumas

Sou um bardólatra; mas o que é isso?

Em seu livro Shakespeare: a invenção do humano, Harold Bloom coloca a questão “Por que Shakespeare?” à qual ele mesmo responde dizendo “E quem mais haveria de ser?” Para o establishment acadêmico e a crítica especializada, Bloom sou sarcástico e provocador. Mas não para mim!

Eu discordava da crítica e da academia de maneira completa, pois não havia nada disfarçado por trás daquela observação.

O que estaria acontecendo?

“E quem mais haveria de ser?” A resposta desafiadora e interrogativa de Bloom soava como afirmação nítida, cristalina e evidentemente correta.

Ninguém mais poderia ser mais importante do que William Shakespeare, pelo menos, não no contexto em que nos encontramos.

É necessário dizer que quando tomei consciência de que eu realmente acreditava nisso, fui tomado por certo desconforto.

Como, de repente, toda uma constelação de autores nos quais havia me apoiado por anos e anos de leituras e interpretações podiam ser ofuscados por uma única estrela?

Única estrela disse eu? Não. Estrela única – uma super-nova! O imenso espectro de radiações provenientes de Shakespeare é identificável em quase todos os autores que vieram depois dele. Mas, isso só é perceptível depois que você mergulha na profundidade de sua obra.

Era o que começava a acontecer. Um mergulho sem volta nas águas agitadas de uma obra tão completa que através dela se podia vislumbrar a tessitura platinada dos liames que unem os seres humanos a todas as possíveis dimensões da existência. Era o contato com o livro da natureza humana. Assim como Galileu dizia que a matemática nos abria o livro da natureza física do Universo, a obra de Shakespeare abre à civilização as portas da compreensão da natureza humana. “*Se o bom teatro nos ajuda a melhor compreender o ser humano, William Shakespeare o faz como ninguém*”, afirma Bárbara Heliodora. Eu iria além afirmando, sem temor, que *ninguém o fez melhor, nem antes, nem após ele, não só no teatro, mas em toda a literatura universal. Posto que antes dele a condição humana e a*

análise das relações entre seu mundo interior e exterior é apenas um lampejo, um ténue fio entre uma rara obra e outra e, depois dele, todo escrito que o sucede é, em muitos aspectos, uma catálise, uma depuração, uma síntese ou simplesmente, sequência e ampliação daquilo que já podia ser encontrado em germe em sua obra.

Shakespeare é semelhante ao mundo ou à vida. Cada época encontra nele o que busca ou o que quer.

Jan Kott

Shakespeare é o homem do Renascimento que através dos códigos do teatro, revela o homem da Modernidade a si mesmo. Ele liberta a consciência deste homem moderno para que entenda aquilo que vê refletido no espelho, ou seja, sua própria imagem. A imagem e semelhança de Deus que habita o centro do palco da inexorável paixão humana. Vem em auxílio deste homem que antes olhava para as coisas da vida, mas não as podia compreender por causa do abismo existente entre sua natureza real e sua natureza idealizada. Shakespeare abre as cortinas do grande palco do mundo e permite que este homem moderno compreenda aquilo que Nietzsche mais tarde colocaria da seguinte forma: “*O homem é uma corda atada entre o animal e o além-do-homem. Uma corda sobre o abismo*”²⁴. Com sua obra, Shakespeare, pela primeira vez, irá lançar a corda sobre este

²⁴ Nietzsche, Friedrich in Also Sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen(1883-1885)_ Assim Falou Zarathustra – um livro para todos e ninguém in Os Pensadores, Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Ed. Abril Cultural. 2ª.Ed. 1978

abismo construindo a ponte que permitirá ao homem moderno chegar ao centro do palco do mundo, não pela razão, como o fizeram Descartes, Galileu e Newton, mas pela emoção.

Liberto da prisão dos modelos idealizados de pureza, ele podia agora reconhecer em si aqueles demônios internos que atormentavam sua alma e freíam o corpo de desejo, ambição, momentos de delírios, fantasias e realidade. Pela primeira vez era lhe dado a faculdade de reconhecer e compreender toda a verdade do mundo dentro de si, como que antecipando as palavras que mais tarde Goethe escreveria: “*se eu não tivesse o mundo todo dentro de mim, seria cego ao abrir os olhos*²⁵”. Assim, Shakespeare extirpa a catarata medieval do olho renascentista preconizando a visão do homem moderno.

Também o fizera Galileu pela ação de apontar sua luneta para o céu e desvendar um novo universo. Pela queda de uma maçã Newton descrevera as leis da Natureza, dos movimentos dos planetas e dos homens sobre a Terra. Mas poucos naquele momento podiam ver essa nova realidade. Era necessário o despertar de um novo homem para compreender esse mundo novo; um novo homem capaz de defrontar as motivações de suas ações sobre o imenso palco mundo – é este homem necessário que emerge de toda a obra shakespeariana.

²⁵ Goethe, Johann Wolfgang Von_ Os Sofrimentos do Jovem Werther. Ed. Martins Fontes, 2007

Por isso, talvez, não seja exagero parafrasearmos Pope²⁶ aqui:

“No início a natureza humana e suas emoções jaziam nas trevas; disse Deus: façamos Shakespeare e tudo foi luz”.

A aquisição da compreensão da dimensão desta obra, não é algo imediato. Demanda tempo e certo esforço inicial. Embora o esforço seja regamente compensado, não é mister da maioria o emprego de suas energias no aprofundamento desta busca.

²⁶ Paráfrase do epitáfio para o túmulo de Isaac Newton escrito em 1727 pelo poeta Alexander Pope onde podemos ler: *“Nature and nature’s laws lay hid in night; God said ‘Let Newton be’ and all was light.”*

Os personagens de Shakespeare funcionam muitas vezes como modelos arquetípicos.

Luciano Trigo

É de se espantar, entretanto, o grande número de pessoas que, se arriscam nas mais variadas opiniões sobre o maior autor de todos os tempos. Todos parecem conhecê-lo e ter uma opinião formada de forma superficial sobre ele. Durante minhas aulas costumo provocar meus alunos dizendo que duas das marcas mais conhecidas no mundo são Shakespeare e a Coca Cola, mas que em ambos os casos, são poucas as pessoas que realmente conhecem a essência dos seus ingredientes e componentes básicos.

No livro *Shakespeare – uma vida*, Park Honan alerta para o fato de que

“ninguém pode entender Shakespeare numa só leitura, nem tão pouco através de uma única peça”²⁷

²⁷ Honan, Park _ Shakespeare, uma vida. Trad. Sonia Moreira, Ed. Companhia das Letras-2001

É muito comum as pessoas tirarem conclusões sobre a vida e a obra de Shakespeare depois de um breve contato com essa obra, seja nos livros ou no palco. Por isso, o tema é cercado de conclusões disparatadas. Não é a simples leitura de duas ou três peças ou ainda algumas horas passadas no teatro diante de atores que mal ou bem interpretem estes textos que nos colocará diante da plena luz que dele emana. Shakespeare é autor de pelo menos trinta e oito peças, cento e cinqüenta e quatro sonetos e dois poemas longos.

É quando temos acesso a esse conjunto de obras que podemos vislumbrar a profundidade e a infinita extensão deste oceano.

Conhecer a obra de Shakespeare dessa forma é como contemplar o mais belo pôr do Sol sentado na mais alta pedra do cais do porto: uma beleza. Infinita.

O bem da comunidade é o primeiro referencial de todas as obras teatrais shakespearianas, sejam elas comédias, peças históricas ou tragédias.

Bárbara Heliodora

Shakespeare era pródigo no uso das metáforas mais democráticas e acessíveis. Usava imagens corriqueiras e situações familiares para o seu público. Por isso a pecha de difícil, incompreensível ou erudito não lhe faz justiça. No seu caso, talvez, isso tipo de conclusão advenha da inépcia na abordagem da sua obra, seja por leitores pouco confortáveis com a prática, seja por atores que, digamos, padeçam do mesmo mal, ou seja, falta de talento para uma leitura atenta.

E essa falta de atenção para com a obra, talvez surja do preconceito crônico de que é vítima. Shakespeare em sua essência é tão simples quanto os livros de auto-ajuda. Pode parecer um exercício de soberba essa afirmação, mas não é. Basta raciocínio lógico para chegarmos a essa conclusão: Shakespeare só poderia se tornar o autor universal que em verdade o é se

pudesse ser compreendido... por todos! De forma contrária, não alcançaria a unanimidade de ser citado diariamente por uma infinidade de pessoas em quase todas as línguas do mundo. Só para dar um breve exemplo aqui, quantos de nós já não usaram expressões como “*num piscar de olhos*”, “*nem tudo que reluz é ouro*”, “*passar o carro na frente dos bois*”, “*vai num pé e volta e no outro*”, “*de mala e cuia*”, “*o diabo em carne e osso*”, “*verde de ciúme*”, “*franziu as sobrancelhas*”, “*isso é grego para mim*”, “*pregar o olho*”, “*bons tempos aqueles*”, “*meu reino por um cavalo*”, “*mais pra lá do que pra cá*”, “*jogo limpo*”, “*fim de jogo*”, “*admirável mundo novo*” e mais um número infinito de outras frases que encheriam vários volumes, sem saber que todas elas ganharam perenidade através das peças de Wiliam Shakespeare?

Basta um pouco de familiaridade com as obras do Bardo para sentirmos como suas palavras parecem “grudar” em nossos ouvidos de maneira mais fácil, inclusive, do que aquelas que encontramos nos mais óbvios livros de auto-ajuda. A diferença é que Shakespeare em nenhum momento é piegas. Ele diz as verdades absolutas da vida na mais sublime linguagem poética. Ele não fala à razão simplesmente, mas, acima de qualquer coisa, ele fala diretamente à nossa emoção. E em nós, o verbo precede o sentimento, a emoção encontra-se subordinada à ação. Por isso, não se atinge a plenitude na compreensão de Shakespeare através de simples leituras passivas. Por isso, sua obra só se realiza completamente pela ação do ator. A dimensão concreta de suas palavras precisa do sangue humano pulsando nas veias no ritmo do coração do ator. E no momento em que palavra e a ação se

encaixam a vida se manifesta em sua plenitude. Shakespeare se faz presente.

E essa presença do autor pode ser experimentada efetivamente. Orson Welles era sabidamente um grande conhecedor da obra de Shakespeare, consta em sua biografia que aos doze anos ele já dominava toda a obra do Bardo. Indagado sobre sua relação com Shakespeare, ele respondeu:

“Shakespeare é um ser fabuloso, amigo meu... quando interpreto ou o adapto para o cinema é como se ele estivesse lá, ao meu lado, tomando um bom vinho e dando gargalhadas... e claro, puxando o meu pé e dizendo: 'Otelo não é assim!' ” ²⁸

²⁸ O Mundo é Um Palco (www.omundoeumpalco.zip.net) – blog mantido pelo autor. Referência a Welles publicado em 21/01/2009 no endereço: http://omundoeumpalco.zip.net/arch2009-01-18_2009-01-24.html#2009_01-21_12_02_06-134955648-0

A mente humana é um país inexplorado, um enigma no qual Shakespeare navegou como poucos.

Carlos Tamm

Na época em que Shakespeare escrevia suas peças não existia a figura do diretor. Mas Shakespeare era generoso com seus atores, orientando-os através do próprio texto, aproveitando, é claro, para de vez em quando, ou sempre que a oportunidade surgia, para criticar seus concorrentes, lembrando-se que ele também exercia as funções de ator e sócio da sua companhia.

Veja como Hamlet orienta seus colegas atores na apresentação da peça A Morte de Gonzaga. É uma peça que ocorre dentro da própria peça. Shakespeare adorava usar o teatro para falar do teatro. Fez uso da metalinguagem para falar da própria vida, pois ninguém mais do que ele acreditava na inexorável verdade de que “*o mundo todo é um palco*”²⁹. Assim também Hamlet que irá usar uma peça de teatro para, nas suas palavras, “*captar a consciência do Rei*”. Ele acrescenta textos de próprio punho às

²⁹ Shakespeare, William_ COMO GOSTAIS, peça escrita em 1599. “*O Mundo todo é um palco*” é o início da fala do personagem Jaques na cena sete do Segundo ato.

falas do atores e rebatiza a peça com o título de “A Ratoeira”, pois deverá funcionar como tal par ao Rei. Antes dos atores entrarem em cena ele os orienta conforme o trecho a seguir:

HAMLET

Perform the speech just as I taught you, musically and smoothly. If you exaggerate the words the way some actors do, I might as well have some newscaster read the lines. Don't use too many hand gestures; just do a few, gently, like this. When you get into a whirlwind of passion on stage, remember to keep the emotion moderate and smooth. I hate it when I hear a blustery actor in a wig tear a passion to shreds, bursting everyone's eardrums so as to impress the audience on the lower levels of the playhouse, who for the most part can only appreciate loud noises and pantomime shows. I would whip a guy for making a tyrant sound too tyrannical. That's as bad as those old plays in which King Herod ranted. Please avoid doing that.

FIRST PLAYER

I will, sir.

HAMLET

But don't be too tame, either—let your good sense guide you. Fit the action to the word and the word to the action. Act natural at all costs. Exaggeration has no place in the theater, where the purpose is to represent reality, holding a mirror up to virtue, to vice, and to the spirit of the times. If you handle this badly, it just makes ignorant people laugh while regular theater-goers are miserable—and they're the ones you should be keeping happy.

I've seen actors who are highly praised, but who—not to be too rude here—can't even talk or walk like human beings. They bellow and strut about like weird animals that were made to look like men, but very badly.

Trecho que ficou assim na tradução de Millôr Fernandes³⁰:

HAMLET

Peço uma coisa, falem essas falas como eu as pronunciei, língua ágil, bem claro; se é pra berrar as palavras, como fazem tantos de nossos atores,

³⁰ Shakespeare, William, *Hamlet*_Ato3 Cena 2_ Tradução de Millôr Fernandes.

eu chamo o pregoeiro público pra dizer minhas frases. E nem serrem o ar com a mão, o tempo todo (Faz gestos no ar com as mãos.); moderação em tudo; pois mesmo na torrente, tempestade, eu diria até no torvelinho da paixão, é preciso conceber e exprimir sobriedade – o que engrandece a ação. Ah, me dói na alma ouvir um desses latagões robustos, de peruca enorme, estraçalhando uma paixão até fazê-la em trapos, arrebetando os tímpanos dos basbaques que, de modo geral, só apreciam berros e pantomimas sem qualquer sentido. A vontade é mandar açoitar esse indivíduo, mais tirânico do que Termagante, mais heróico do que Herodes. Evitem isso, por favor.

PRIMEIRO ATOR

Prometo a Vossa Honra.

HAMLET

Mas também nada de contenção exagerada; teu discernimento deve te orientar. Ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural. Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja

finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie. Ora, se isso é exagerado, ou então mal concluído, por mais que faça rir ao ignorante só pode causar tédio ao exigente; cuja opinião deve pesar mais no teu conceito do que uma platéia inteira de patetas. Ah, eu tenho visto atores – e elogiados até! e muito elogiados! – que, pra não usar termos profanos, eu diria que não tem nem voz nem jeito de cristãos, ou de pagãos – sequer de homens! Berram, ou gaguejam de tal forma, que eu fico pensando se não foram feitos – e malfeitos! – por algum aprendiz da natureza, tão abominável é a maneira com que imitam a humanidade!

Quando entendemos e aprendemos a seguir o seu ritmo, a escutar suas palavras para levarmos seu texto à cena, Shakespeare revive e se aproxima de nós o tempo todo. É como se estivesse presente observando-nos por cima dos ombros e se nos mantivermos atentos, em sintonia poderemos ouvi-lo sussurrando seus conselhos nos nossos ouvidos. Quando você atinge esse ponto, “*the point of no return*”, inevitavelmente você é um bardólatra.

O bardólatra entende que em Shakespeare toda palavra é mantra e por isso, é necessário muito cuidado com elas.

Através delas é possível realizar uma viagem que nos leva às maiores profundezas da alma humana e, uma vez lá embaixo, podemos divisar a essência arquetípica do ser; a essência que nos ata umbilicalmente ao ritmo do próprio universo pulsante dos movimentos das galáxias, da revolução das órbitas dos planetas, da própria Terra em torno do Sol e de si mesma, da convulsão da matéria fundida no seu centro, da deriva dos continentes, dos movimentos atmosféricos e do ritmo incessante das marés, que elevam e abaixam as águas do primordial oceano, berço incomensurável de tudo aquilo que definimos como vida. Toda a obra de Shakespeare estribada no ritmo do *pentâmetro iâmbico*³¹ nos proporciona essa essência musical da vida.

Shakespeare soube captar a essência do pensamento de uma época. Muitos outros sábios lutavam, a seu modo, por respostas que pudessem trazer luz às questões fundamentais que chafurdaram na lama do obscurantismo medieval.

Victor Hugo coloca a questão da seguinte forma:

“Homero marca na civilização o fim da Ásia e o começo da Europa; Shakespeare marca o fim da Idade Média.

³¹ O pentâmetro iâmbico – linha de dez sílabas que podem ser divididas em cinco átonas e cinco tônicas. Esta estrutura poética permeia toda a obra de Shakespeare.

Esses dois gênios fecham as primeiras portas da barbárie.”³²

Contemporâneos de Shakespeare como Galileu Galilei nascido no mesmo ano de 1564 e Johannes Kepler, sete anos mais novo, estavam entre eles. No texto de Kepler que se segue podemos ter, por outra perspectiva, uma idéia do leitmotiv dos pensamentos destes gigantes.

A chave do mistério cósmico está na música. É ela que faz a alma ressoar em harmonia, transformando geometria em sensação, criando uma ponte entre as Formas Puras e o mundo dos homens. Nós a sentimos presente nos ritmos das danças e nas batidas dos tambores, nas rimas dos poetas e na imensa variação de cheiros e gostos, nas proporções dos prédios e das estátuas, na intensidade do amor, do ódio e de todos os sentimentos. É essa a ligação que procuro, a lei universal que expressa a harmonia entre cosmo e alma, a dança do ser e do devir.”

Johannes Kepler³³

³² HUGO, Victor_ *op. cit.*

³³ Johannes Kepler cit. in A Harmonia do Mundo_ Marcelo Gleiser. Editora Companhia das Letras, 2006.

Galileu e Kepler marcam o momento em que o pensamento científico se desprende da religião. Da mesma forma, Shakespeare, ao integrar o ser à natureza irá desprendê-lo do obscurantismo religioso medieval para lançá-lo no “*admirável mundo novo*”³⁴ no qual é inteiramente responsável pelos resultados de suas ações.

Shakespeare era um homem do seu tempo, não obstante comunique-se com qualquer ser humano em qualquer época em qualquer lugar, como preconizara Ben Jonson. Sua obra reflete uma busca de entendimento da natureza humana profundamente vinculada à natureza do universo em que vivemos. Faz uso de concepção holística muito antes de este termo tornar-se moda – e aqui, uma vez mais Shakespeare está na nossa dianteira.

Sua obra participa de uma visão totalizadora que integra universo físico, à natureza, à terra, às plantas aos animais sem com isso deixar de atribuir-lhe uma natureza transcendental que o irmana aos anjos e aos demônios que habitam o inefável mundo da mente humana.

O bardólatra é aquele que compartilha desse entendimento.

³⁴ *Oh, maravilha!/ Que adoráveis criaturas temos aqui!/ Como é bela a espécie humana!/ Ó Admirável mundo novo que possui gente assim!* – William Shakespeare - *A Tempestade*, Ato V – c.1611

O OCEANO EM MOVIMENTO

De fato, cada artista, para exprimir-se, retoma as obras dos outros e as suas próprias para produzir uma obra nova que, por sua vez, será retomada por outros para novas expressões.

Marilena Chaui

Assim, o que pretendemos demonstrar aqui é que a abrangência e profundidade da obra de William Shakespeare derivam de uma incomum percepção do autor, mas que também é dependente e influenciada pela ação de um coletivo de circunstâncias disponível àquela altura da história e de sua estreita relação com os atores da sua companhia, *Os Homens do Lorde Chamberlain*.

Tendemos a abordar estes trabalhos – de Shakespeare e dos seus contemporâneos – segundo nossos próprios padrões organizacionais e sociais, provocando uma distorção na perspectiva histórica, que muitas vezes não nos deixa perceber corretamente os mecanismos que sustentaram e motivaram o surgimento dos mesmos.

Para tentarmos compreender a questão é preciso que a coloquemos na correta perspectiva histórica.

É necessário, por exemplo, levar-se em conta a liberdade com que os atores se apropriavam dos textos que levavam à cena. É fato notório que o autor recebia uma pequena quantia pelo texto escrito, e que depois disso, ele não tinha mais nenhum direito sobre a obra. Então, o ator podia adequar o texto, cortando-o, acrescentando, modificando, mesclando com trechos de outros trabalhos do mesmo autor ou de autores diferentes, desde que isso promovesse o que era mais importante, o interesse de um público pagante. Um público interessado em ouvir, histórias, canções, lições de moral (adaptações das Moralidades medievais) ou mesmo histórias picantes e imorais capaz de entreter um grupo de pessoas nas praças ou no quintal de uma hospedaria no meio do caminho entre uma cidade e outra. A origem dos textos que diziam eram as mais diversas possíveis. Originalidade e fidelidade não tinham a mínima importância. A interpretação pessoal justificava toda e qualquer apropriação. Desde que você pudesse memorizar um texto, ele era seu.

Essa origem mambembe do teatro facultava-lhe total liberdade. Não havia um rígido compromisso com a autenticidade do texto. Uma mesma história, contada em localidades diferentes, podia sofrer significativas modificações que dependiam livremente da memória e da capacidade criativa de cada ator. A princípio, as histórias eram verdadeiras colchas de retalhos com trechos que cada ator ia acrescentando livremente à fala do parceiro entremeada por uma ou outra canção que passasse uma mensagem ou um exemplo moral. Somente mais tarde com a novidade dos teatros e a

organização de companhias com funções específicas distribuídas a cada participante é que começaria a haver uma melhor organização proporcionando o surgimento do conceito de repertório. Mesmo assim, as histórias encomendadas aos autores continuavam sujeitas às idiossincrasias de cada intérprete, soberano sobre o tablado.

Não era incomum, por exemplo, que um intérprete da época, sofresse lapsos de memória e de repente, acrescentasse falas que julgasse pertinente ao contexto da trama, ou que tivesse reações imprevistas motivadas por inúmeras razões diferentes, seja por deficiências ocasionais, seja pela voluntária participação da platéia, seja pela oportunidade de provocar uma gargalhada, ou qualquer outro fator que demandasse o improviso, característica extremamente valorizada no mambembe.

O artista é transmissor do mito de sua época.

Elisabeth Zimmermann

Como a autoria da história era pouco valorizada e não existia nenhuma regra que a protegesse, as companhias que encomendavam as histórias, geralmente aos jovens recém saídos das universidades (os University Wits), evitavam passar aos seus atores os textos completos. Os atores poderiam se apropriar daquilo que era considerado um patrimônio da companhia. Por isso, cada ator recebia separadamente, apenas as falas do seu personagem precedidas por uma deixa que indicava o momento de sua entrada em cena. A visão global de uma peça era privilégio apenas dos acionistas da companhia. Durante o ensaio que normalmente ocorria na manhã do dia da apresentação do espetáculo que normalmente era feita à tarde, os atores precisavam ficar atentos à fala dos companheiros, para que não perdessem a “deixa” para sua entrada. Podemos imaginar a quantidade de improviso que este método de trabalho demandava, pois o ator entrava em cena apenas com uma pequena noção do que havia acontecido anteriormente na história e sabendo muito pouco do que viria pela frente. Era quase um “salto

no escuro”, uma verdadeira aventura. Embora precária essa era a única forma que uma companhia de teatro na época de Shakespeare tinha para tentar preservar o patrimônio constituído por seus textos. Mesmo assim, era comum atores que haviam participado de um ou outro espetáculo, venderem textos que ditavam de memória a outras companhias. Outra prática também comum era a de contratar alguém para ir anotando o texto enquanto a peça se desenrolava no palco. Essas práticas geravam uma série de textos mutilados e às vezes sem sentido de algumas peças da época. Até hoje existem exemplos de versões adulteradas de algumas peças de Shakespeare.

Já, do ponto de vista dos autores, tramas e personagens eram propriedade comum. Qualquer um podia fazer uso delas. O hábito de tomar histórias emprestadas de outros autores era fato corriqueiro. Por exemplo, é sabido que o Doutor Fausto de Christopher Marlowe, um grande sucesso na época de Shakespeare foi tirado de um texto alemão traduzido para o Inglês cujo título era *Historia Von D. Johann Fausten*, assim como outra peça de Marlowe *Dido Rainha de Cartago* é diretamente baseada na *Eneida de Virgílio*. O próprio *Hamlet* de Shakespeare parece dever suas origens a uma peça anterior que hoje é conhecida como *Hamlet Ur*, cuja autoria é controversa até hoje.

Muitos acreditam que a autoria dessa versão anterior era de Thomas Kyd um dos conceituados University Wits contemporâneo de Shakespeare, outros, como o crítico literário Harold Bloom, fazem parte de um grupo ao qual me

includo, que atribuem a autoria desse *Hamlet Ur* ao próprio Shakespeare. Acredito que Shakespeare como autor e acionista de uma companhia costumava revisar seus próprios textos com certa frequência e, para mim, Hamlet é uma peça que se enquadra perfeitamente neste caso.

Jamais chegamos ao fim de uma grande peça shakespeariana, pois cada vez que alcançamos uma nova perspectiva, surgem outros ângulos que nos surpreendem.

Harold Bloom

A falta de originalidade nos textos era muito bem assimilada na época, para não dizer ignorada pela grande maioria das pessoas. Sem nenhuma cerimônia, passagens inteiras de textos de outros autores eram usadas para recheiar as peças do momento. O que interessava era que você possuísse uma boa história, pouco importava de onde ela tinha vindo.

Por exemplo, é possível identificar nas peças *Julio Cesar* e *Marco Antonio e Cleópatra* escritas por Shakespeare em 1599 e 1607, respectivamente, trechos inteiros retirados com pequenas modificações, de uma tradução de Plutarco que circulava pela Inglaterra àquela altura.

“Shakespeare, em seus piores momentos, tomava empréstimos “quase mecanicamente”, nas palavras de

*Stanley Wells*³⁵, que cita uma passagem de Henrique V em que o jovem rei (e, mais importante, a platéia) recebe um restaurador curso de história da França que é tirado mais ou menos palavra por palavra das Crônicas de Holinshed.”³⁶

Bill Bryson registra também que Marlowe usou várias passagens de *Rainha das Fadas* de Spenser em seu *Tamburlaine*, sem quase nenhuma alteração e diz ainda que *Rainha das Fadas*, por sua vez continha passagens inteiramente plagiadas de uma obra italiana³⁷.

Assim, como todos os autores da época, também Shakespeare não tinha escrúpulos em apoderar-se de tramas, às vezes de diálogos inteiros, de nomes e títulos – tudo que servisse ao propósito do espetáculo era passível de ser usado. O que importava, como já dissemos, era uma boa história, mesmo que ela já existisse antes, mas que pudesse ser contada, talvez com um ou outro elemento novo, que a deixasse mais viva ou mais contundente.

É flagrante a anuência de Shakespeare com essa prática na passagem de Hamlet em que este recebe uma trupe de atores, seus amigos, em seu castelo na Dinamarca. Com a intenção de surpreender o Rei, sem nenhum

³⁵ Uma das maiores autoridades no estudo de Shakespeare e sua obra. Diretor do Instituto Shakespeare da Universidade de Birmingham e Chairman of the Shakespeare Birthplace Trust.

³⁶ Bill Bryson_ Shakespeare, O mundo é um palco – uma biografia. Ed. Cia das Letras, 2008- p.102.

³⁷ Bill Bryson_ op.cit.

pudor, Hamlet acrescenta seus próprios versos à peça *O Assassinato de Gonzaga* que faz parte do repertório da trupe³⁸

HAMLET

[...] Escuta, velho amigo, vocês podem representar “O Assassinato de Gonzaga”?

PRIMEIRO ATOR

Sim, meu senhor.

HAMLET

Então quero essa peça amanhã. E você poderá, se necessário, decorar uma fala de doze ou dezesseis versos escritos por mim e intercalá-los na peça?

PRIMEIRO ATOR

Sim, meu senhor.

Outra prática bastante comum entre os autores era a de tomarem emprestadas frases uns aos outros. Às vezes pelo simples exercício da paródia, às vezes pelo reconhecimento da popularidade que as frases haviam atingido. Muitos personagens de Shakespeare parodiam os de Marlowe e Ben Jonson, e da mesma forma, estes também o fazem com seus personagens.

³⁸ Shakespeare, William_ Hamlet Act 3 scene 2.

Aparentemente, as únicas peças de Shakespeare que não são baseadas em uma história que já existia anteriormente são *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Trabalhos de Amor Perdidos* e *A Tempestade*.

Bernard Shaw que algumas vezes assumiu uma postura crítica em relação a Shakespeare, mas sem negar seu imenso valor, divertia-se com essa provocação: “*Shakespeare era um excelente contador de histórias, contanto que alguém já as tivesse contado antes*”³⁹.

Entretanto, o que é importante ressaltar aqui é que o que Shakespeare fez como ninguém, de maneira magistral, foi tomar um texto insípido, sem nenhuma profundidade e dotá-lo dos mais profundos valores humanos, transferindo-lhes grandeza monumental, capaz de atravessar os séculos e falar a todas as gerações.

Pela perspectiva da época, o importante era o entretenimento. Uma platéia cada vez mais ávida e sedenta de novas histórias freqüentava o teatro quase diariamente. A demanda por textos novos faziam com as regras de composição fossem extremamente flexíveis. Às vezes os textos eram produzidos em colaboração para que tivessem mais consistência, mas principalmente para que fossem finalizados mais rapidamente.

Por exemplo, a peça *Thomas More* foi muito trabalhada e escrita a seis mãos. Acredita-se que Shakespeare escreveu três das páginas

³⁹ George Bernard Shaw_ dramaturgo, romancista, contista, ensaísta e jornalista irlandês (1856-1950) in *Shaw On Shakespeare*, 1961 (ed. by E. Wilson)

remanescentes dessa peça, nas quais, muitos acreditam poder ver hoje em dia as características de sua escrita.

Entretanto, a questão da autoria, como fica demonstrada era extremamente diluída. Não havia nenhuma vantagem para o autor nem mesmo economicamente, posto que recebia somente uma vez: quando vendia, geralmente por pequeno valor, o seu trabalho. Já os atores podiam fazer dinheiro sempre que tinham a oportunidade de se apresentarem, ao público em hospedarias, nas praças, nos palácios, nas festividades públicas e particulares. Quase todos os autores da época morreram miseráveis. As exceções são Ben Jonson e próprio Shakespeare, que além de autores eram atores e sócios proprietários das companhias para qual trabalhavam.

Isso evidencia o caráter essencialmente prático do texto teatral. Depois de escrito o texto tornava-se um bem de quem era capaz de executá-lo. Seu valor de troca estava única e evidentemente na potencialidade de ser encenado. De caráter eminentemente prático, sem uma companhia para produzi-lo, o texto não servia para nada.

*Em Shakespeare o representável e o teatral
vêm sempre antes de tudo.*

Northrop Frye

O teatro elisabetano era um teatro feito primordialmente de atores num cenário em que os textos ocupavam um status de valor secundário. Por isso é que o texto de Shakespeare tem este profundo comprometimento com o ator. Mesmo funcionando bem em forma de leitura, ele só se realiza em toda sua plenitude na interpretação, na entrega física do ator. Ele só ganha o devido peso, só revela sua materialidade contundente quando fruído pelo equipamento físico do ator – sua condição original.

Atualmente, a academia domina os estudos da obra de Shakespeare, mas defendemos que o ator é o verdadeiro herdeiro da obra shakespeareana, pois com ele e para ele é que ela foi escrita.

Introduzi a questão do ator aqui por acreditar ser ele o outro fator fundamental para que a obra de Shakespeare pudesse atingir toda essa extensão e profundidade. Ao lado de toda essa liberdade em relação à apropriação de todas as referências universais que os autores gozavam,

ainda havia a contribuição dos atores, com suas visões de mundo, suas experiências de vida, suas tragédias pessoais, seus sentimentos, seus suores (às vezes o sangue) que muitas vezes derramavam no palco, assim como o faziam na vida.

É difícil imaginar uma apresentação de uma peça de Shakespeare em que ele não estivesse presente, quer seja nos bastidores ou, preferencialmente, no palco. Shakespeare era um autor presente, diferentemente dos orgulhosos University Wits que após escreverem suas peças e receberem por elas, faziam questão de se afastar dos grupos de atores mal vistos pela sociedade e considerados vagabundos.

Entretanto, Shakespeare era um ator mesmo antes de se tornar autor e mais tarde viria a se tornar, inclusive, um dos proprietários da companhia denominada *Os Homens do Lorde Chamberlain*.

Esse fato é importante, pois sua aproximação e convivência com os atores pode ter favorecido grandemente o incremento e desenvolvimento de seus textos. É de conhecimento comum no meio teatral a grande contribuição que os atores, através de exercícios de improvisação, pode trazer a um texto quando este está sendo escrito naquele momento pelo próprio grupo.

Além disso, o próprio fato de que, em todas as companhias os perfis dos atores para cada papel eram bem definidos – de forma que sempre havia quem desempenhava os papéis principais e os papéis cômicos, bem como os papéis femininos, etc. Isso era um fator que ajudava no sentido de conferir

mais humanidade ao papel, posto que Shakespeare podia aproveitar as verdadeiras características físicas e emocionais dos atores seus colegas. É possível que muitas vezes as palavras brotassem espontaneamente somente de imaginar quem estaria em cena interpretando aquele personagem.

Outras vezes, durante os ensaios, nos quais era possível acontecer enormes doses de improviso em função das condições em que se realizavam, podia ocorrer que o próprio ator encontrasse, talvez, a palavra mais adequada para o momento do seu personagem. Isso não é raro de acontecer com textos que estão sendo produzidos pela primeira vez. E é certo que ali presente, Shakespeare estaria atento a isso, alterando imediatamente seu próprio texto.

O texto dramático de Shakespeare é *Mecânico* no sentido de que ele só se realiza plenamente quando incorporado. É possível deleitar-se com ele apenas pela leitura, porém ele só se torna pleno quando incorporado, interpretado , vivido pelo ator em cena.

A dinâmica de um espetáculo cria suas próprias regras. Por isso é tão difícil prever como será uma apresentação. Para aqueles que têm familiaridade com o palco é comum a noção de que uma apresentação é completamente diferente da outra, pois a interação com a platéia se dá de maneiras diferentes com diferentes platéias. Cada apresentação acaba sendo uma nova experiência. Está é a única garantida que se tem. Existe um limite na preparação do ator. Há um momento em que não é mais o ator que conduz a ação, ele é conduzido por ela. É um momento mágico na interpretação, mas que só acontece com a máquina em movimento. Nesse momento podem surgir soluções cênicas que jamais se manifestariam se não fossem

motivadas pela ação. Chamo a isso de solução que vem da ação. Acredito que Shakespeare e seus colegas atores devem ter vivenciado muitas destas soluções empíricas em suas apresentações, e claro, Shakespeare não teria nenhum motivo para deixar de acrescentar estes enriquecimentos espontâneos aos textos de suas peças. Pelo contrário, deve ter feito isso com frequência, pois todas as peças de Shakespeare estão repletas de soluções cênicas geniais. Shakespeare possuía sabedoria e plena liberdade para incorporar essas contribuições dos atores de sua companhia aos seus textos. Por isso Shakespeare impressiona tanto os atores: sua força e monumentalidade repousa nas bases sólidas de uma experiência real nos palcos elisabetanos, um palco que ideologicamente representava o próprio cosmos com sua orgulhosa inscrição “*Totus Mundus Agit Histrionem*”⁴⁰.

⁴⁰ Inscrição em Latim encontrada no Globe Theatre cuja tradução é “O Mundo Todo É Um Palco”.

A arte é produzida com a própria vida.

Nietzsche

Para uma breve ilustração da idéia que defendo aqui, vale a pena lembrar a cena de Tito Andrônico⁴¹ descrita brilhantemente por Northrop Frye em *Sobre Shakespeare*⁴² e que se encontra no primeiro capítulo deste trabalho. Naquela cena, Lavinia que teve as mãos amputadas precisa ajudar o pai a tirar do palco as cabeças dos irmãos e a própria mão decepada do pai. Lavinia, sem hesitar, abaixa-se e pega a mão do pai com a boca, saindo de cena como um cachorrinho carregando o seu osso. É uma cena contraditoriamente pungente. Daquelas que dão um nó na garganta e que lhe mantém suspenso no ar como por um anzol, onde uma dor lancinante experimenta um certo alívio pela ternura e ingenuidade do gesto. Por um breve instante a platéia tem uma experiência limítrofe que a torna consciente da corda de Nietzsche atada entre o animal e o além do homem. A platéia agarra-se à corda sobre o abismo – o humano – de onde pende sem saber se deve rir ou chorar. É uma cena terrível, mas ao mesmo tempo sublime

⁴¹ Shakespeare, William_ Tito Andrônico – escrita em 1593/94

⁴² Northrop Frye _*Sobre Shakespeare*. Criação&Crítica 9.Edusp_1999.

pelo fato de nos fazer conscientes de nossa condição humana. E é disso que trata a obra de Shakespeare, de toda a tragédia e toda comédia humana.

É claro que Shakespeare poderia ter imaginado a cena, sentado em um banco diante de uma mesa rústica enquanto escrevia a peça e depois a tivesse entregue prontinha para o ator que interpretava Lavínia. Entretanto, minha experiência com o teatro me diz que esse é o tipo de solução que é mais fácil de ser encontrada pelo ator no calor da ação ou, até mesmo pode ter sido uma solução encontrada por ator e autor de comum acordo.

Exemplos como este existem inúmeros em Shakespeare, mas vou usar apenas mais um para apoiar a minha tese. Uma cena da peça *Rei Lear*, em que o personagem Gloucester, depois de ter os olhos arrancados e achando que seu amado filho Edgar esta morto, decide se atirar ao mar do alto das falésias de Dover⁴³.

Na cena, Edgar (que não morreu) encontra o pai cego no meio do caminho. Ao saber da intenção do pai de se matar, finge ser um louco que o ajudará a chegar ao alto do precipício.

Tomarei emprestadas as palavras de Jan Kott para descrever a cena⁴⁴.

“Glócester, depois que lhe arrancaram os olhos, quer lançar-se ao mar do alto das falésias de Dover. Seu próprio filho, que finge ser louco, o guia. Ambos atingiram o fundo da miséria humana, ou, se preferirem, o topo dessa

⁴³ Shakespeare, William *Rei Lear_Ato IV*, cena vi. Escrita em 1605.

⁴⁴ Kott, Jan_ *Shakespeare Nosso Contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. Ed. Cosac & Naify, 2003. pp.136-138

“pirâmide da infelicidade”, como Juliusz Slowacki qualificava *Rei Lear*. Mas, em cena, são apenas dois atores, um que representa um cego, o outro que representa um homem que finge ser louco. Eles caminham juntos.

GLOCESTER

Quando chegaremos ao alto de tal colina?

EDGAR

Mas vós a estais subindo agora. Observai como estamos fazendo esforço.

GLOCESTER

Tenho antes, a impressão de que o chão seja plano.

EDGAR

Horrivelmente íngreme. Escutai!

Estais ouvindo o rugido do mar?

GLOCESTER

Para dizer a verdade, não estou ouvindo nada.

Eles caminham juntos. É fácil imaginar essa cena. “*O texto, aqui, é também didascália, instrução aos atores.*” Edgar sustenta Glócester; ele ergue o pé, finge subir. Glócester igualmente levanta a perna, como se esperasse que o passo seguinte fosse mais alto, mas seu pé encontra apenas o ar. Essa cena

inteira é escrita para um gênero bem determinado de teatro. É pantomima. E essa pantomima só tem sentido se for representada num palco plano, nivelado.

Edgar finge ser louco, mas para isso deve adotar os gestos apropriados. Em sua expressão teatral, trata-se de uma cena em que um louco guia um homem cujos olhos haviam sido arrancados e procura convencê-lo da existência de uma colina inexistente. Dentro em breve, a paisagem será esboçada. Muito seguidamente Shakespeare cria a paisagem num palco vazio; em seu Teatro Globe, com o auxílio de três palavras, ele transforma as luzes difusas e suaves da tarde em anoitecer ou aurora. Mas nenhuma das paisagens de Shakespeare é tão exata, precisa e detalhada quanto esta. Como num quadro de Bruegel, pululam nela personagens, acontecimentos e objetos.

Fingindo atingir o topo da montanha o louco descreve a paisagem ao cego.

EDGAR

Vamos, senhor, é aqui. Pare e pense

No quanto é estonteante olhar lá embaixo!

Corvos e gralhas, no ar, em meio à queda,

Têm tamanho de inseto; a meia altura,

Se agarra um pobre colhedor de ervas,

Reduzido ao tamanho da sua cabeça.

*O pescador que anda lá na praia
Parece um camundongo, enquanto o barco
Parece um escaler, este, uma bóia,
Quase invisível. O mar murmurante,
Que roça o pedregulho incalculável,
Nem ouço aqui. Eu não vou olhar mais,
Pra não entontecer e, sem ver nada,
Acabar caindo de cabeça.*

GLOCESTER

Coloque-me no lugar em que estás.

EDGAR

Dê-me sua mão; agora está um pé

Do limiar: por nada no mundo

Pulava eu daqui.

GLOCESTER

Larga a minha mão. [...]

Neste momento, o velho Glócester acredita estar à beira do precipício. A peça continua mais um pouco e ele pede ao louco que se afaste bastante

dele. Com a mão abafando a voz o filho finge estar distante. Jan Kott segue narrando: “*A cena do suicídio é igualmente pantomima. Glócester ajoelha-se para uma última prece; depois, em conformidade com a tradição do teatro inglês, cai para a frente. Ei-lo embaixo. Mas não havia cume.*” O cume era uma ilusão. Glócester ajoelhou-se em um palco vazio, lançou-se para a frente e caiu de cara no chão.

GLOCESTER

Mas eu caí ou não?

Então o filho volta a aproximar-se do velho, mudando a voz e fingindo espanto com o que acabou de ver. Finge não acreditar que o velho esteja vivo pois o viu cair do cume do penhasco. Ajuda o velho a se erguer e o convence de que se ele sobreviveu à queda fatal é porque os próprios deuses o salvaram e o querem vivo.

Mais uma vez aqui, como em Tito Andrônico a cena é patética. E mais uma vez a platéia encontra-se na corda bamba de Nietzsche sobre o abismo da condição humana. O pungente amor filial que evita a morte do pai e o aprofundamento de sua tragédia pessoal, ao lado do grotesco e cômico contido na cena mais uma vez nos transporta até aquele limite, aquela tênue dimensão na qual sentimos que quase desvendamos o mistério da existência. É mais um encontro sublime da obra de Shakespeare.

Alonguei-me propositalmente na descrição dos detalhes, justamente para que o leitor pudesse ter uma clara noção da dinâmica da cena e quanto ela é

dependente da ação, da fisicalidade do ator. É difícil imaginar que alguém que não estivesse em estreito contato com o palco e com os atores observando-os, acompanhando-os, oferecendo-lhes novas e desafiadoras cenas, pudesse escrever uma cena tão genialmente resolvida em todos os sentidos. Acredito que, até mesmo, William Shakespeare do alto de toda sua genialidade teria dificuldade em criar uma cena como esta sem a observação, a disponibilidade, a participação e mesmo, o auxílio direto dos atores de sua companhia e, é claro, também a sua própria experiência como ator, posto que as soluções cênicas são eminentemente práticas.

Work in Progress

Você deságua em mim e eu oceano

Djavan

A primeira vez que vi o mar eu já era um pré-adolescente.

Passara toda a infância sonhando com aquele momento. Dificuldades dos mais variados tipos impediram que o pudesse conhecer antes.

Isso foi muito importante.

Porque sem conhecê-lo, eu precisava sonhar todos os dias com ele.

Este profundo desejo de conhecer o mar foi um dos meus professores no aprendizado de sonhar.

Se Próspero estiver correto ao afirmar que somos da mesma matéria que os sonhos são feitos, então a urdidura do meu ser é feita deste desejo.

O grande gênio universal, Isaac Newton, em certo momento da vida disse que não sabia como o mundo iria olhar para ele, mas que ele mesmo se via

como um garotinho brincando na praia, contentando-se em encontrar, vez ou outra, um seixo ou uma pequenina concha enquanto todo o oceano de verdade encontrava-se diante dele.

Metaforicamente todos nós somos crianças brincando na praia diante do imenso oceano de verdade que contém os mistérios da vida. Vez ou outra encontramos um sinal oriundo de suas profundezas, uma conchinha aqui, um pequeno seixo ali, que nos permite um vislumbre de suas riquezas submersas.

Aquele desejo fez de mim uma pessoa ávida por tais sinais. Aos quatorze anos fundei o primeiro clube de ciências de minha cidade e, aos quinze, o *Grupo de Teatro Cena IV*. Assim, arte e ciência, sempre caminharam juntas em minha vida. A ciência dava conta do meu deslumbramento pelo mundo e pelos enigmas do universo; a arte, sem que eu tivesse consciência naquele momento estava tratando de saciar a sede pelo meu desejo de entender algo mais profundo ainda, aquilo que habita o ser.

Mas, voltemos ao mar.

Aos dezessete anos passei a dar razão a Próspero, pois a matéria dos sonhos tomou a forma real de um navio que me levou à Europa. No navio, como voluntário fiz todo o tipo de trabalho, da sala de máquinas à cozinha passando pelo deck principal, cada cantinho eu tive que limpar. O que veio depois fez valer a pena. A oportunidade de viver por algum tempo em mais

de uma dezena de países e de cursar artes em uma das mais tradicionais universidades do velho mundo foram o diferencial de uma formação.

Entretanto, esse período lançado ao mar não transcorreu de forma serena o tempo todo. Profundas inquietações, muitas dúvidas e inseguranças agitaram as águas claras e as águas turvas que correram nesse período. Lembro-me de um sonho recorrente que costumava ter nessa época: eu caminhava descalço sobre o fio afiado de uma navalha. Aquele fio de navalha era como uma corda sobre o abismo. Os pés sangravam, mas eu tinha que continuar caminhando com muita atenção e equilíbrio para não cair nem para a esquerda onde havia uma grande boca em chamas, nem para a direita onde um abismo desconhecido ameaçava com sua fria escuridão.

Mesmo assim, os contatos e estudos dedicados à arte não foram suficientes para esclarecer e aplacar todas as inquietações. Encontrava Shakespeare pela primeira vez, mas nosso encontro nesse momento iria transcorrer de forma um tanto quanto superficial e mecânica. De forma alguma tinha aquela energia visceral que se revelaria alguns anos mais tarde.

Ao retornar ao Brasil eu era um artista plástico e diretor teatral cuja insatisfação permanecia como um sentimento de não ter mergulhado completamente no mar que se abria diante de mim. O desejo persistia. A busca precisava continuar.

Se a arte não fora suficiente, quem sabe a ciência e compreensão de toda a mecânica do universo pudesse oferecer as peças faltantes do quebra-

cabeça. Veio então o curso de física e dois anos de pesquisas no departamento de eletrônica quântica do instituto de física Gleb Wataghin sob orientação do Prof. Dr. José Ignácio Cotrim Vasconcellos. O universo físico não era mais um mistério. Mas o mistério humano... este persistia.

Foi então que a reação das platéias ao discurso de Marco Antônio, escrito por William Shakespeare funcionou como epifania. Havia ali um autor capaz de manter em suspensão o fôlego de uma comunidade. Havia ali um autor capaz de proporcionar um mergulho nas águas profundas do mistério humano. Um farol capaz de orientar, com as mais profundas verdades, toda uma civilização à deriva.

A partir daquele momento meu grupo de teatro passou a ser denominado Cena IV – Shakespeare Cia e nos tornamos um núcleo de estudos para o melhor entendimento da obra de William Shakespeare.

Na universidade, a acolhida recebida no Instituto de Artes da Unicamp através do Prof. Dr. Ernesto Boccara nos permitiu o desenvolvimento deste trabalho de aprofundamento, primeiramente através do Mestrado e depois, em continuidade, através do programa de doutorado cuja efetivação deverá ocorrer através deste.

Entretanto, nesta trajetória, outros campos se abriram e novas perspectivas se apresentaram.

Logo após a efetivação de meu Mestrado em 2005, começou a amadurecer a idéia de um *Instituto Shakespeare do Brasil*. Em 2008 tomamos a iniciativa

de dar início a este projeto. O *Instituto Shakespeare do Brasil* surge como uma tentativa de sistematizar e organizar a pesquisa sobre Shakespeare e sua obra, principalmente no que diz respeito ao registro das produções de suas peças no território nacional. Nossa intenção é ter uma perspectiva muito mais voltada para fornecer subsídios ao ator, o que seria algo inédito deste ponto de vista. Grupos de estudos literários já existem em profusão, diferentemente do que ocorre com as questões práticas da cena shakespeariana.

Até o momento o Instituto é uma entidade cuja existência ainda se restringe só ao papel e como atividade deste doutorado configura-se como um *work in progress*. O IS-Br (Instituto Shakespeare do Brasil) já vem sendo trabalhado no sentido de se efetivar como uma referência no endereço virtual, em **<http://www.institutoshakespeare.com.br>** no qual, em breve, deverão ser disponibilizadas informações sobre as principais produções shakespearianas realizadas no Brasil a partir do século XIX.

Além disso, e também como atividades desenvolvidas durante este doutorado, desde sua fundação em 2008, o site do IS-Br mantém o blog *O Mundo É Um Palco* (**<http://omundoeumpalco.zip.net/>**) que nestes três anos de existência já publicou mais de 120 artigos de minha autoria tornando-se uma referência para aqueles que procuram por notícias relacionadas a Shakespeare e sua obra.

Outro subproduto de nossas pesquisas referentes a este trabalho de doutorado é o roteiro para um filme que, esperamos, um dia possa ser produzido e realizado.

Dessa forma, o grande oceano continua em seu movimento infinito.

BIBLIOGRAFIA

- A. P. MARTINS, Marcia (org.). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.
- ALEXANDER, Peter; tradução de Ernesto Leal. *Shakespeare*. Lisboa: Gráfica Imperial, 1965.
- ALEXANDER, C.M.S. *Shakespeare – The Life, The Works, The Treasures*. Simon & Schuster, N.Y -Usa, sd.
- ALEXANDER, C.M.S. *Shakespeare And Language*. Summus Cambridge-Usa, 1ª Edição - 2004
- ALTSCHULER, Lewin. "Searching for Shakespeare in the Stars" in: *Physics*, University of California, San Diego, 1998.
- ARKINS, Brian. Heavy Seneca: his Influence on Shakespeare's Tragedies. *Classics Ireland*, v. 2, 1995, p. 1-8. Disponível em <http://www.ucd.ie/cai/classics-ireland>. Acesso em 02 de Janeiro de 2008.
- AUERBACH, Erich. *O Príncipe Cansado*. In.: *Mimesis - A Representação da Literatura Ocidental*. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998. pp. 277-297.
- BALDWIN, T. W. *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke*. Urbana: University of Illinois Press, 1944. 2 v. 1.488 p.
- BARKAN, Leonard. *What did Shakespeare read?* In: GRAZIA, M. de; WELLS, S. *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p.31-46. 348 p.
- BARTHES, Roland; tradução Izidoro Blikstein. *Elementos da Semiologia*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.
- BARTON, John. *RSC in Playing Shakespeare: An Actor's Guide*; Anchor; 1st Anchor books edition, London: Methuen 1984.
- BAZIN, André; *Orson Welles*, Ed. Jorge Zahar, 2005.
- BERRY, C. *The Actor and the Text*; Applause Books; New Rev edition, 2000.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do Humano*. RJ: Objetiva, 2001.
- BOQUET, Guy; tradução Berta Zemel. *Teatro e Sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

BRADEN, Gordon. *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege*. NewHaven and London: Yale Univ. Press, 1985.

BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy - Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. 4. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2007 [1904].

BRADLEY, A. C.; tradução Alexandre Feitosa Rosas. *A tragédia Shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, MacBeth*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROOK, Peter; *Fios do Tempo*, Ed. Bertrand Brasil, 2000.

BROOKS, Harold F. Richard III, Unhistorical Amplifications: The Women's Scenes and Seneca. *Modern Language Review*, v. 25, London, 1980, p. 721-737.

BRYSON, Bill; tradução José Rubens Siqueira. *O mundo é um palco: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BULLOUGH, Geoffrey (Ed.). *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 8 Vols. London:Routledge; Kegan Paul, 1957-75.

CHEKHOV, Michael; tradução Álvaro Cabral. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CUNLIFFE, J W. *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*. Connecticut: Archon Books, 1965 [1893].

DAVIES, Anthony. *Filming Shakespeare's Plays: The adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*. 3ªEd. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

DEWAR-WATSON, Sarah. Shakespeare's Dramatic Odysseys: Homer as a Tragicomic Model in Pericles and The Tempest. *Classical and Modern Literature*, 25/1, p. 23-40, 2005.

FRYE, Northrop; org. Robert Sandler; tradução e notas, Simone Lopes de Mello. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957. 383 p.

GLEISER, Marcelo_ *A Harmonia do Mundo*. Ed Companhia das Letras. 1ª Edição - 2006

GOETHE, Johann Wolfgang Von_ *Fausto*. Ed.Itatiaia, 2002

- GOETHE, Johann Wolfgang Von_ *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Ed. Martins Fontes, 2007
- GREENBLATT, Stephen. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. New York: The Norton Library, 2004.
- GUATTARI, Felix; *O Divã do Pobre* - tradução Ernesto G. Boccara, Revista Communications no.23,1975, Psycanalyse e Cinema, Ed. Seuil, pp. 96-103.
- GUIRAUD, Pierre; tradução Maria Elisa Mascarenhas. *A Semântica*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- H. B. FRANCO, Gustavo e W. Farnam, Henry. *Shakespeare e a Economia*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2009.
- HALFIM, Miriam. *O judeu em Chaucer, Marlowe e Shakespeare*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984.
- HALLIDAY, F. E.; tradução Bárbara Heliodora. *Vidas literárias: Shakespeare*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.
- HELIODORA, Bárbara. *A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare*. São Paulo: Paz e Terra, 1975.
- HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- HELIODORA, Bárbara. *Reflexões Shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 2004.
- HODGES, C. Walter. *The Globe Restored: A study of the Elizabethan Theatre*. New York: The Norton Library, 1973.
- HONAN, Park; tradução Sonia Moreira. *Shakespeare, uma vida*. 2ª Edição. São Paulo: Compainha das Letras, 2001.
- HUGO, Victor; tradução de Renata Cordeiro e Paulo Schmidt. *William Shakespeare*. Londrina: Campanário, 2000.
- HUNTER, G. K. *Dramatic Identities and Cultural Tradition: Studies in Shakespeare and his Contemporaries*. Liverpool: Liverpool University Press, 1978. 376 p.
- HUNTER, G. K. Seneca and the Elizabethans: A case-study in "influence". *Shakespeare Survey*, v. 20, London, 1967, p. 17-26.
- HUNTER, G. K. Seneca and English Tragedy. In: COSTA, C. D. N. (Org.). *Seneca*. London/Boston: Routledge and Kegan Paul, 1974, p. 166-204.

- JACKSON, Russel e Smallwood, Robert. *Players of Shakespeare 3*. 3ªEd. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- JOHNSON, Samuel; tradução, estudo e notas, Enid Abreu Dobránszky. *Prefácio a Shakespeare*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.
- JONES, Emry. *The Origins of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 1977. 298 p.
- JONSON, Ben. To the memory of my beloued, the avthor Mr. William Shakespeare and what he hathleft vs. In.: *Mr. William Shakespeares Comedies Histories & Tragedies: Published according to the True Originall Copies*. London: Impresso por Isaac Iaggard e Edward Blount, 1623. Disponível em <http://www.archive.org/details/shakespearesfirs02270gut>. Acesso em 10 de Janeiro de 2008.
- JORGENS, Jack J.; *Shakespeare on Film*, University Press of America, 1991.
- JUNG, C.G.; tradução Maria de Moraes Barros. *O espírito na arte e na ciência*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1985.
- JUNG, C.G.; tradução PE. Dom Mateus Ramalho Rocha. *Sincronicidade*. 3ªEdição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1988.
- JUNG, Carl G.; tradução de Maria Lúcia Pinho. *O Homem e seus Símbolos*. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.
- JUNG, Carl Gustav; *O Homem e Seus Símbolos*, Ed. Nova Fronteria, RJ., 1975.
- KERMODE, Frank. *A Linguagem de Shakespeare*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2006.
- KITTO, H. D. F. *Form and Meaning in Drama: A Study of Six Greek Plays and Hamlet*. London: Methuen, 1956. 351 p.
- KNOP, Robert. "Astronomical References in Shakespeare" in: *The Meta Institute of Computational Astronomy*, 2009.
- KOTT, Jan; tradução Paulo Neves. *Shakespeare, nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KUROSAWA, Akira; *Relato autobiográfico*, Ed. Estação Liberdade, 2ª. ed, sd.
- LEVY, David. "Shakespeare's eclipses return" in: *Sky & Telescope*, June, 2002.

LINKLATER, Kristin. *Freeing Shakespeare Voice: The actor's guide to talking the text*. New York: TCG, 1992.

LUCAS, Frank L. *Seneca and Elizabethan Tragedy*. New York: Gordon Press, 1973

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª Edição. São Paulo: Global Editora, 1997.

MARIN, Ronaldo. *As Bases Fisiológicas da Estrutura Triádica da Semiótica*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação do IA-Unicamp, 2005.

MARTINDALE, Charles & Michelle. *Shakespeare and the uses of Antiquity*. New York: Routledge, 1990.

MARTINS, A. P. Martins, Org; *Visões e Identidades Brasileiras de Shakespeare*, Ed. Lucerna, RJ, 2004.

MATURANA, Humberto; organização Cristina Magro, Victor Paredes. *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MATUS, Irvin e Bethell, Tom. *Em busca de Shakespeare: Quem foi o autor? Duas versões*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1993.

MCCORMICK-GOODHART, L. "Shakespeare and the Stars" in: NASA Astrophysics Data System, 1945.

MIOLA, Robert S. *Shakespeare's reading*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 200 p.

MIOLA, Robert. S. *Shakespeare and classical tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

MUIR, Kenneth A. *The Sources of Shakespeare Plays*. New Haven: Yale University Press, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra – um livro para todos e ninguém*. Os Pensadores, Trad. Rubens R. Torres Filho. Ed. Abril Cultural. 2ª.Ed. 1978

NUNES, Carlos Alberto. Prefácio e tradução de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Rio de Janeiro, Ediouro: s/d.

ODDEY, Alison e WHITE, Christine. “As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação”. In: LIMA, Evelyn Furquim (org) *Espaço e Teatro – do edifício teatral à cidade como palco*. RJ: 7Letras, 2008.

OLSON, Donald, OLSON, Marilyn S. e DOESCHER, Russell L. in: “The Stars of Hamlet” in *Sky & Telescope*, November 1998.

ORGEL, Stephen. *The Authentic Shakespeare, and Other Problems of the Early Modern Stage*. New York: Routledge, 2002. 296 p.

ORLIN, Lena Cowen. “Ideas of order” in: WELLS, Stanley; ORLIN, Lena Cowen. *Shakespeare: an Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

PAVIS, Patrice. *Du texte à la scène: un enfantement difficile*. IN: *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. Paris: Corti, 1990.

PERROT, Jean; tradução M.L. Rodrigues e N.A. Mabuchi. *A lingüística*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

POUND, Ezra; tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. *ABC da literatura*. 9ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

RANGEL, Flávio e FERNANDES, Millôr_ Liberdade, Liberdade, Ed. L&PM 1ª Edição – 2006

RODENBURG, Patsy; *Speaking Shakespeare*, Palgrave Macmillan, 2002. SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: Como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SANTOS, Marlene Soares dos. “O cômico em Shakespeare”. In: *Revista Entreclássicos* vol2. William Shakespeare. 2008, p. 64-76.

SANTOS, Marlene. “A dramaturgia shakespeariana” in: LEÃO, Liana e SANTOS, Marlene (Orgs.). *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

SCHLEINER, Louise. *Latinized Greek Drama in Shakespeare’s Writing of Hamlet*. *Shakespeare Quarterly*, Folger Shakespeare Library, v. 41, n. 1, p. 29-48, Spring 1990.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet_ Ato3 Cena 2_ Tradução de Millôr Fernandes*. Ed. L&PM.

- SHAKESPEARE, William. *Obra Completa*. 3 Vol. Tradução de Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. RJ: Nova Aguilar, 1995.
- SHAKESPEARE, William. *Ricardo III e Henrique V*. Tradução de Ricardo III: Ana Amélia Carneiro de Mendonça. Tradução de Henrique V: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SHAKESPEARE, William. *Shakespeare: Dramas Históricos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Agir, 2008. SMITH, C. G. Moore. *College Plays Performed in the University of Cambridge*. Great Britain: University Press, 1923.
- SHAKESPEARE, William. *Julio César*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001.
- SHAKESPEARE, William. *King Henry VI Part III*. The Arden Shakespeare Second Series. London: Thomson, 1981.
- SHAKESPEARE, William. *Richard III*. Editado por Anthony Hammond. The Arden Shakespeare Second Series. London: Thomson, 1981.
- SHAKESPEARE, William. *Richard III*. Editado por James R. Siemon. The Arden Shakespeare Third Series. London: Methuen Drama, 2009.
- SHAKESPEARE, William; adaptação Pedro Garcez. *Romeu e Julieta: Versão adaptada para neoleitores*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SHAKESPEARE, William; *Obras Completas –3 Volumes* . Ed Nova Aguilar, RJ, 1995
- SHAKESPEARE, William;. *Hamlet*. Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- SHAKESPEARE, William;. *Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- SHAKESPEARE, William;. *Rei Lear*. Trad, Aíla de Oliveira Gomes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- SHAKESPEARE, William;. *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- SHAKESPEARE, William;. *Troilus e Cressida*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

SIBONY, Daniel; tradução Maria de Lourdes Lemos Britto de Menezes. *Na companhia de Shakespeare: fúria e paixão em doze peças*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

SILK, M. S. *The Greek Tragedians and Shakespeare*. In: SILK, M.S. (Ed.). *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon, 1998. p. 458-496. 576 p.

SMITH, Cristiane Busato. "A vida de William Shakespeare" in: LEÃO, Liana e SANTOS, Marlene (Orgs.). *Shakespeare: sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

SPURGEON, Caroline; tradução Bárbara Heliodora. *A imagística de Shakespeare*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STANISLAVSKI, C.; tradução Álvaro Cabral. *Manual do Ator*. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

STANISLAVSKI, C.; tradução Pontes de Paula Lima. *A construção da personagem*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

STANISLAVSKI, C.; tradução Pontes de Paula Lima. *A preparação do ator*. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.

STEVENS, Kera e H. MUTRAN, Munira. *O teatro inglês na Idade Média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988.

STYAN, J. L. *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967. 256 p.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. R J: Jorge Zahar Ed., 2008.

TEIXEIRA DE CASTILHO, Ataliba (org.). *Gramática do Português Falado*, Volume I: A Ordem. 2ª Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

TELLES; Sergio; *O Psicanalista Vai Ao Cinema*, Ed. Casa do Psicólogo, 2004

TYLLIARD, E. M. W. *The Elizabethan world picture*. London: Chatto & Windus, 1943.

USHER, Peter. *Hamlet's universe*. New York: Aventine Press, 2006.

VAN TASSEL, Wesley. *Clues To Acting Shakespeare*. New York: Allworth Press, 2000.

VIDAL, Gore; *Quem faz o Cinema? In De Fato e Ficção – Ensaios contra a corrente*, Cia das Letras, 1987.

VIGOTSKI, L.S.; tradução Paulo Bezerra. *A tragédia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 2000.

WELLS, S., Taylor, G. *William Shakespeare - The Complete Works*, Clarendon Press., Oxford, 1991.

ANEXOS

ANEXO I

JULIO CESAR *INSERT* LIBERDADE, LIBERDADE

Trecho da peça Liberdade, Liberdade⁴⁵ que traz o texto do personagem Marco Antônio extraído da peça Julio César Ato III, cena 2 de William Shakespeare.

⁴⁵ Rangel, Flávio e Fernandes, Millôr_ Liberdade, Liberdade, Ed. L&PM EDITORES 1ª Edição - 2006

Escurecimento

(Ainda no escuro ouve-se a voz de Vianna, gritando.)

VIANNA

Liberdade! Independência!

A tirania está morta!

Proclamai-o pelas ruas!

César está morto!

(Luz sobre Tereza.)

TEREZA

Frases dos conspiradores que assassinaram Júlio César. Na cena de Shakespeare, Marco Antônio dirige-se ao povo:

(Luz geral.)

CORO

Liberdade!

PAULO

Amigos!

CORO

Independência!

PAULO

Romanos!

VIANNA

A tirania está morta!

PAULO

Patrícios!

VIANNA

Proclamai-o pelas ruas: César está morto!

PAULO

Prestai-me atenção!

Eu vim para enterrar César, não para elogiá-lo.

O mal que os homens fazem vive depois deles.

O bem é quase sempre enterrado com seus ossos.

Seja assim com César.

(Enquanto disse as frases acima, Paulo sobe a um praticável. Mudança de luz, com um único foco sobre ele.)

O nobre Brutus vos disse que César era ambicioso;

Se isto é verdade, era um defeito grave.

E gravemente César o pagou.

Aqui – com permissão de Brutus e do resto –,

Pois Brutus é um homem honrado,

Como eles todos são, todos homens honrados,

Eu venho falar no funeral de César.

Ele foi meu amigo, fiel e justo;

Mas Brutus diz que era ambicioso

– e Brutus é um homem honrado.

Trouxe para Roma uma multidão de cativos,

cujos resgates encheram nosso tesouro.

Isto em César parecia ambicioso?

Sempre que os pobres choravam, César se lastimava;

a ambição deveria ser de matéria mais dura.

Mas Brutus diz que era ambicioso,

– e Brutus é um homem honrado.

Eu não falo para desaprovar do que Brutus falou;

Estou aqui para falar do que sei.

Todos vós o amastes, e não sem motivo;

Que motivo vos impede agora de chorar por ele?

Ó justiça! Fostes morar com os animais selvagens

Pois os homens perderam o raciocínio!

Ainda ontem a palavra de César podia enfrentar o

mundo;

Mas agora aí jaz

E ninguém tão humilde que o reverencie.

Se tendes lágrimas, preparai-vos agora para derramá-las.

Todos vós conheceis este manto; eu me lembro da

primeira vez em que César o usou.

Olhai: por aqui penetrou a adaga de Cássio;

Vede o rasgão que fez o invejoso Casca.

Por aqui passou o punhal do bem amado Brutus

E ao retirar seu aço maldito
Notai que o sangue de César o seguiu
como correndo à porta, a fim de convencer-se
de que era Brutus mesmo quem batia de modo tão cruel.
Pois Brutus, como o sabeis, era o anjo de César.
Julgai, ó Deuses, como César o amava.
Este foi o golpe mais cruel de todos,
pois quando o nobre César viu-o apunhalando,
a ingratidão, mais forte que a mão dos traidores,
o derrotou completamente; aí seu poderoso coração
partiu-se
e escondendo o rosto neste manto,
o grande César caiu aos pés da estátua de Pompeu
que escorria sangue o tempo todo.
Oh, que queda foi aquela, camaradas!
Eu, vós, nós todos caímos nesse instante
Enquanto a traição sangrenta crescia sobre nós.
Eu não vim aqui para acirrar paixões;
apenas falo reto e vos digo somente
o que todos sabeis;
Mas fosse eu Brutus – e Brutus Antônio,
E haveria aqui um Antônio capaz de sacudir as almas,
colocando uma língua em cada ferida de César,
para erguer em revolta as pedras de Roma!

Pois este era um César!

Como ele, que outro haverá?

Escurecimento

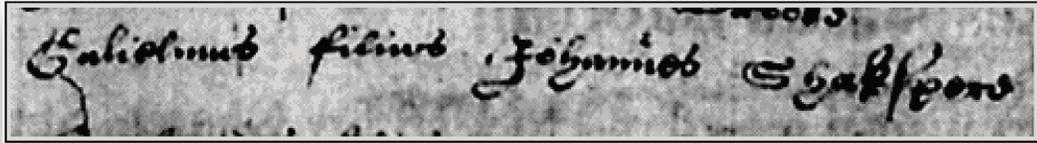
Anexo II

William Shakespeare **Documentos Públicos e Localizações**

1) **O REGISTRO DE BATISMO DE SHAKESPEARE (26 DE ABRIL DE 1564)**

1564-4-26: **Baptismal record.** An entry in the Stratford Parish baptismal register reads, "Gulielmus filius Johannes Shakespeare"; that is, "William son of John **Shakspeare**"

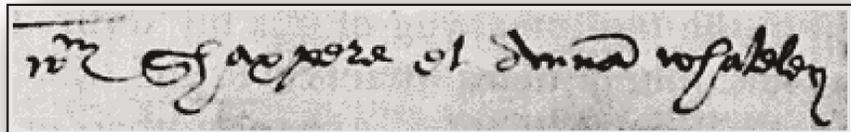
(Stratford Parish Register of Holy Trinity Church, f. 5).



2) *A licença concedida para seu casamento*

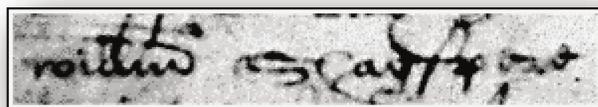
1582-11-27: **Marriage license record.** An entry in the Bishop of Worcester's Register recorded the grant of a marriage license to "wm Shaxpere et Anna whateley"

(Bishop of Worcester's Register, Worcestershire Record Office)



3) *O Registro de casamento*

1582-11-28: **Marriage license bond.** The bond is for the marriage of "willm Shagspere ... and Anne hathwey," under the special condition of a single asking of the banns. (Bishop of Worcester's Register, Worcestershire Record Office).



- 4) *Registro que mostra que Shakespeare, juntamente com William Kempe e Richard Burbage fazia parte da famosa Companhia de atores do Lorde Camareiro.*

1595-3-15: *Royal record.* An entry in the accounts of the Treasurer of the Chamber reads: "To William Kempe, William Shakespeare and Richard Burbage, servants to the Lord Chamberleyne, upon the Councille's warrant dated at Whitehall XVth Marcij 1594, for two severall comedies or enterludes shewed by them before her majestie in Christmas tyme laste part viz St. Stephen's daye and Innocents daye..."

(Public Record Office, Pipe Office, Declared Accounts No. 542, f. 207b)

- 5) *Registro que mostra o brasão de família autorizado. Esboço do brasão que deveria ser de cor amarela e negra contendo uma lança atravessada, encimada por um falcão segurando outra lança (spear em inglês).*

1596-10-20: *Heraldic documents.* This the shield and crest drawing from the first of two rough drafts of a Coat of Arms grant to Shakespeare



(College of Arms, MS. Vincent. 157, art. 23; art. 24).

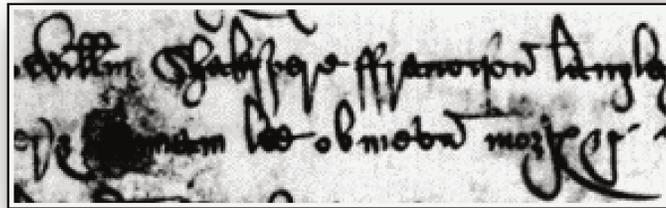
- 6) *Registro no tribunal de justiça de uma pessoa que se sentiu ameaçada por Shakespeare e mais três amigos.*

1596-Michaelmas: ***Court record.*** William Wayte "swore before the Judge of Queen's Bench that he stood in danger of death, or bodily hurt," from "William Shakespeare" and three others. "The magistrate then commanded the sheriff of the appropriate

county to produce the accused ... who had to post bond to keep the peace, on pain of forfeiting the security"

The entry reads (translated from Latin): "England. Be it known that William Shakespeare, Francis Langley, Dorothy Soer wife of John Soer, and Anne Lee, for fear of death [*ob metum mortis*] and so forth. Writ of Attachment issued and directed to the Sheriff of Surrey, returnable the eighteenth of St. Martin"

(Public Record Office, Court of King's Bench, Controlment Roll, Michaelmas Term 1496, K.B. 29/234).



7) *Documento de compra de New Place, a segunda maior casa de Stratford upon Avon por 60 libras (valor declarado, mas provavelmente, não o real).*

1597-5-4: *Property documents.* Shakespeare bought New Place, paying a £60 fine which "may well seem absurdly low; but in fines of this period the consideration mentioned is customarily a legal fiction. We do not know how much Shakespeare actually laid out." The house was the second largest in Stratford: "No fewer than ten fireplaces warmed New Place in winter, and there were probably more rooms than fireplaces, the latter being a taxable luxury". The property included two barns, two gardens, and two orchards

(Shakespeare Birthplace Trust MS., item 1, case 8, in New Place Museum, Nash House; Public Record Office, Court of Common Pleas, CP. 24(1)/15; C.P. 25(2)/237).

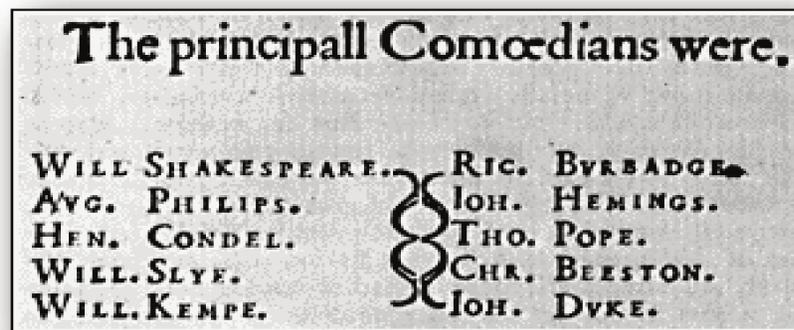
8) *Documento de mostra multa recebida por Shakespeare*

1597-11-15: **Tax record.** Shakespeare is named in the King's Remembrancer Subsidy Roll as a tax defaulter in Bishopgate ward who failed to pay an assessed 5s.

(E. 179/146/354).

9) *Documento mostra seu nome em primeiro lugar como um dos principais comediantes na apresentação da peça escrita por Bem Jonson.*

1598: List of Actors. In the initial presentation of Ben Jonson's *Euery Man In His Hvmovr*, (*Every Man in His Humor*) "Will Shakespeare" was a "principall Comoedian".



10) *Documento: recibo de venda emitido por Shakespeare*

1598-1-12: **Bill of sale.** Wyllyn Wyatt Chamberlin "Pd to Mr. Shakespeare for one load of stone xd".

(*Shakespeare Birthplace Trust Records Office, Corp. Rec., Chamberlain's Accounts, 1585-1619, p. 44*).

11) *Documento de compra mostra interesse de Shakespeare em investir em terras na sua cidade natal.*

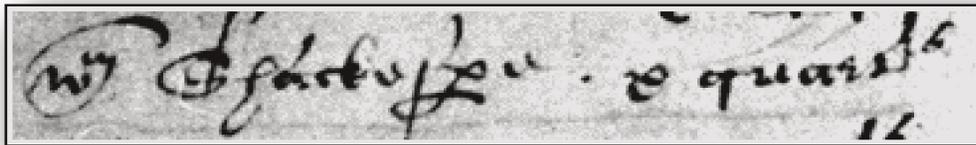
1598-1-24: **Letter.** Abraham Sturley wrote to his brother-in-law that "our countriman mr Shakespeare is willing to disburse some monei upon some od yardeland or other Shottrei or neare about us..."

(Shakespeare Birthplace Trust Records Office, Misc. Doc. I, 135).

12) *Documento o coloca entre aqueles que ilegalmente ocultavam mercadorias no período de escassez.*

1598-2-4: **List of Hoarders.** Shakespeare is named as having illegally held 10 quarters (80 bushels) of malt or corn during a shortage

(Shakespeare Birthplace Trust Records Office, Misc. Doc. I, 106).



13) *Documento que mostra outra multa recebida.*

1598-10-1: **Tax record.** In the King's Remembrancer Subsidy Roll, Shakespeare is listed as a tax defaulter who failed to pay an assessed 13s.4d

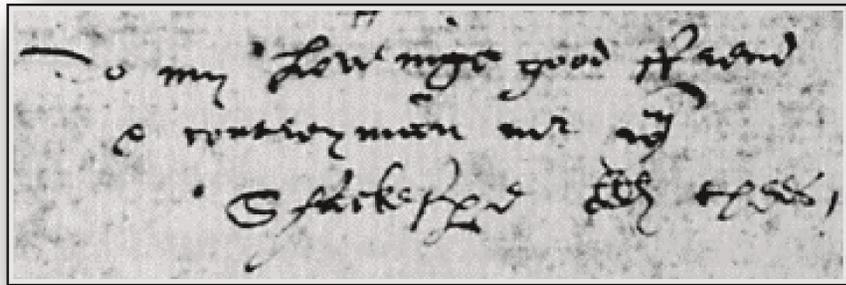
(E. 179/146/369).

14) *Documento: Uma carta escrita por Richard Quiney pedindo dinheiro emprestada a Shakespeare, mas que nunca foi enviada.*

1598-10-25: **Letter.** Richard Quiney wrote an undelivered letter asking Shakespeare for a £30 loan. It is written "To my Loveinge good ffrend & contreymann mr wm Shackespre" who "shall ffrende me muche in helpeing me out of all the debettes I owe in London I thancke god & muche quiet my mynde which wolde nott be indebted"

(Shakespeare Birthplace Trust Records Office, MS. ER 27/4).

Esta é a única carta encontrada endereçada a Shakespeare.



15) *Documento: Carta trocada entre dois conhecidos de Shakespeare mencionando-o.*

1598-10/11: **Letter.** Adrian Quiney wrote to Richard Quiney: "yff yow bargin with Wm Sha or recover money therefor, brynge youre money homme"

(Shakespeare Birthplace Trust Records Office, Misc. Doc. I, 135).

16) *Documento: Outra carta que o menciona.*

1598-11-4: **Letter.** Abraham Sturley wrote Richard Quiney that "our countriman mr Wm Shak. would procure us monei which I will like of as I shall heare when wheare & howe: and I prai let not go that occasion if it mai sort to ani indifferent condicions"

(Shakespeare Birthplace Trust Records Office, Misc. Doc. I, 136).

17) *Documento: Outro registro de multa.*

1598/9: **Tax record.** In the Lord Treasurer's Remembrancer Accounts of Subsidies, Shakespeare is listed among those in Bishopgate ward who have moved out of the district

(E. 359/56).

18) *Documento: O pai de Shakespeare queria que os avaliadores que concederam o brasão da família Shakespeare levassem em conta a ascendência nobre da família de sua esposa.*

1599: **Heraldic document.** John Shakespeare sought to add his wife's family arms to the recently acquired Shakspere arms

(College of Arms, MS. R. 21).

He was apparently dissatisfied with the Herald's decision to allow only the coat of the Wilcote Ardens (considered "less illustrious") and not the Beauchamps (Earls of Warwick), since he did not make the change.

19) *Documento: Mostra Shakespeare como um dos proprietários do Globe Theatre.*

1599-2-21: **Property document** (described). A tripartite lease for the Globe Theater consisted of an agreement between Sir Nicholas Brend (grounds owner), the Burbage brothers, and five members of the Lord Chamberlain's company, which included Shakespeare. It was described by John Heminges and Henry Condell in their testimony during the 1619 Court of Requests action *Witter v. Heminges and Condell*.

20) *Documento: Um inventário que mostra Shakespeare entre outros como ocupante do Globe.*

1599: **Inventory** of Sir Thomas Brend. Shakespeare and others (unnamed) are said to be occupying the Globe Theater.

21) *Documento: outro registro de multa relativa a impostos.*

1599-10-6: **Tax record.** Shakespeare is among those listed in the Lord Treasurer's Remembrancer *Residuum London* accounts as delinquents owing back-taxes. (E. 372/444).

"The marginal note *Surrey*, and the reference to 'Residuum Sussex', added later, signify that Shakespeare had migrated across the river to the Surrey Bankside"

22) *Documento: Shakespeare cobra uma dívida no tribunal.*

1600: **Court record.** "Willelmus Shackspere" brought suit against John Clayton for a £7 debt. Not all scholars agree that "Willelmus" was Shakspere the Actor, since the debt had been acknowledged in Cheapside in 1592.

23) *Documento: Nova cobrança da mesma taxa citada acima 21.*

1600-10-6: **Tax record.** Shakspere is listed in the Lord Treasurer's Remembrancer *Residuum Sussex* accounts

(E. 372/445)

and a "tax bill of 13s.4d. is still outstanding. The notation *Episcopo Wintonensi* in the left-hand margin indicates that the Court of Exchequer had referred the dramatist's arrears to the Bishop of Winchester, whose liberty of the Clink in Surrey lay outside the sheriff's jurisdiction. The natural inference is that Shakespeare now lived in the Clink, although it is a curious fact that his name has not been traced in any of the annual lists of

residents of the Clink parish (St. Saviour's) compiled by the officers who made the rounds to collect tokens purchased by churchgoers for Easter Communion, which was compulsory"

24) *Documento: Shakespeare e a esposa são citados no testamento de Thomas Whittington como seus devedores.*

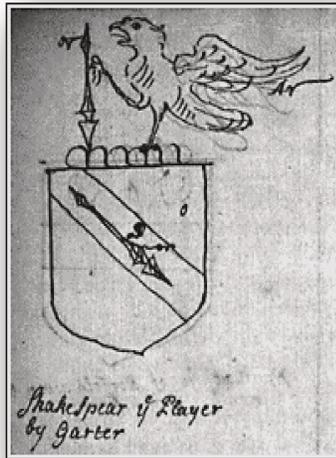
1601-3-25: Will of Thomas Whittington. "Item I geve and bequeth unto the poore people of Stratford 40s that is in the hand of Anne Shaxspere, wyf unto Mr. Wyllyam Shaxspere, and is due debt unto me..."

(Worcestershire Record Office).

25) *Documento: Citado em uma pendência interna entre os responsáveis por autorizar os brasões de família.*

1602: Heraldic documents. Peter Brooke (York Herald) accused Sir William Dethick (Garter King-of-Arms) and his associate Camden (Clarenceux King-of-Arms) of "elevating base persons, and assigning devices already in use." Brooke's 23 case complaint (*Folger Shakespeare Library, MS. V.a.156*) included the first drawing shown below, with its "appellation *player* ... no doubt pejoratively intended" Dethick and Camden replied in defense to Brooke's complaint and the charges were dismissed. Their reply included the second drawing shown below

(Bodleian Library, MS. Ashmole 846, f. 50).



26) Documento: Referente à propriedade New Place em Stratford.

1602-Michaelmas: **Property document.** New Place was reconveyed to Shakespeare, who paid a fee equal to one fourth of the property's yearly value (*Public Records Office, Court of Common Pleas, Feet of Fines, C.P. 25(2)/237*).

27) Documento: Anotação no diário de John Manningham cita uma famosa anedota da época protagonizada por Shakespeare e o ator Burbage.

1602-3-13: **Diary entry.** John Manningham wrote: "Vpon a tyme when Burbidge played Rich. 3. there was a citizen greue soe farr in liking with him, that before shee went from the play shee appointed him to come that night vnto hir by the name of Ri: the 3. Shakespeare overhearing their conclusion went before, was intertained, and at his game ere Burbidge came. Then message being brought that Rich. the 3.d was at the dore, Shakespeare caused returne to be made that William the Conquerour was before Rich. the 3. Shakespeare's name William. (Mr. Curle.)"

(*British Library, MS. Harley 5353, f. 29*).

28) *Documento: Shakespeare adquire terras e pastagens em Stratford.*

1602-5-1: **Property document.** For £320, Shakespeare bought 107 acres of land and 20 acres of pasture in Old Stratford from William and John Combe

(Shakespeare Birthplace Trust Records Office, MS. ER 27/1).

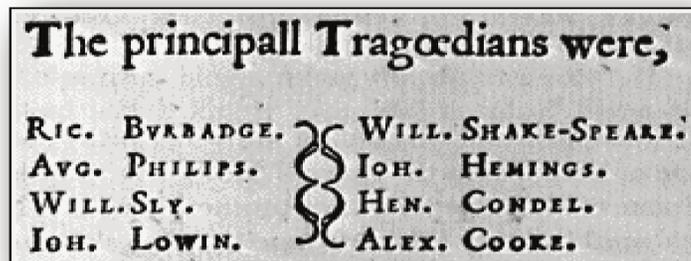
29) *Documento: Aquisição de terras por Shakespeare.*

1602-9-28: **Property document.** Shakespeare acquired a quarter-acre of land with "Chapel Lane Cottage" and a garden

(Shakespeare Birthplace Trust Records Office, MS. ER 28/1).

30) *Documento: Na lista de atores de outra peça de Ben Jonson, o nome de Shakespeare aparece entre os principais atores trágicos.*

1603: List of Actors. In the initial presentation of Ben Jonson's *Seianvs his Fall*, "Will. Shake-speare" was a "principall Tragoedian"



31) *Documento: Autorização para Shakespeare e sua companhia de atores exercerem sua arte.*

1603-5-17/18: **Royal documents.** Two identically worded warrants were written for letters patent authorizing "William Shakespeare...and the rest of their Associates freely to use and exercise the Arte and faculty of playinge Comedies

Tragedies histories Enterludes moralls pastoralls Stageplaies and suche others like as theie have alreadie studied or hereafter shall use or studie aswell for the recreation of our lovinge Subjectes as for our Solace and pleasure when wee shall thincke good to see them duringe our pleasure..."

(Public Record Office, Privy Seal Office, Warrants for the Privy Seal, P.S.O. 2/22; Chancery, Warrants for the Great Seal, C. 82/1690).

32) *Documento: conferindo à sua companhia a condição de atores oficiais. Após publicação do documento a companhia passou a ser denominada The King's Men*

1603-5-19: **Royal document.** A Royal Patent "instructs all justices, mayors, other officers, and loving subjects 'to allowe them such former Curtesies as hath bene given to men of their place and quallitie and alsoe what further favour you shall shewe to theese our Servauntes for our sake', for such favour 'wee shall take kindlie at your handes'" After the document was issued, the Lord Chamberlain's Men acting company became known as The King's Men.

(Public Record Office, Chancery, Patent Rolls, C. 66/1608, m. 4).

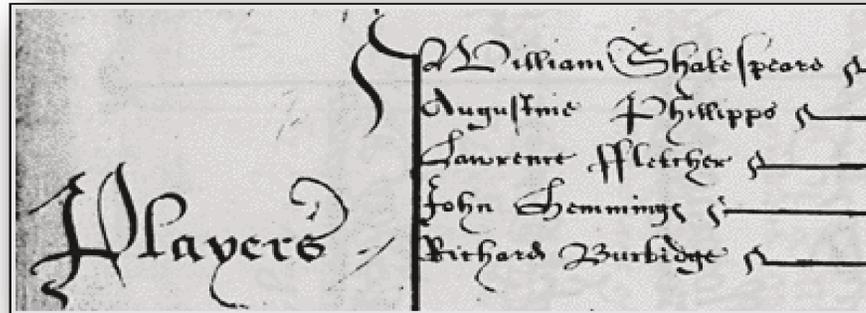
33) *Documento: Outra pendência levada ao tribunal.*

1604: Court record. Shakespeare sued the apothecary Philip Rogers for 35s.10d plus 10s damages, seeking to recover the unpaid balance on a sale of twenty bushels of malt and a small loan *(Shakespeare Birthplace Trust Records Office, MS. ER 27/5).*

34) *Shakespeare e seus amigos da King's Men receberam tecido para confecção de vestimentas especiais para participarem do Desfile Real.*

1604-3-15: **Royal record.** In the Master of the Wardrobe record, Shakespeare is listed among "Players" who were given scarlet cloth to be worn for the King's Royal Procession through London

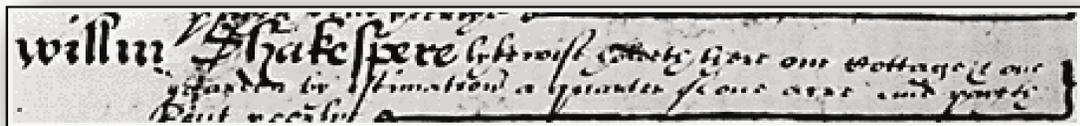
(Public Record Office, Lord Chamberlain's Department, Special Events, L.C. 2/4(5), f. 78).



35) Arrendamento de propriedade.

1604-10-24: **Land survey.** A survey of Rowington manor reported that "William Shakespeare Lykewise holdeth there one cottage and one garden by estimation a quarter of one acre and payeth rent yearly ijs vjd"

(Public Record Office, Exchequer, Special Commission, E. 178/4661).



36) Documento: Shakespeare é citado no testamento de Augustine Phillips.

1605-5-4: **Will** of Augustine Phillips. "Item I geve and bequeathe to my ffellowe william Shakespeare a Thirty shillings peece in gould"

(Public Record Office, Prob. 10/232).

37) *Documento: Interesse em aquisições.*

1605-7-24: **Property documents.** Shakespeare purchased from Ralph Hubaud (*Shakespeare Birthplace Trust Records Office, MS. ER 27/2; Misc. Doc. II, 3*) "a half-interest in a lease of 'Tythes of Corne grayne blade & heye' in three nearby hamlets ... along with the small tithes of the whole of Stratford parish, with certain exceptions honouring former rights".

38) *Seu nome é citado no inventário de Ralph Hubaud*

1606: Inventory for Ralph Hubaud. After his death, an inventory of Hubaud's land and goods included the notation that "There was Owinge by Mr. Shakspre xxli".

39) *Documento: Shakespeare cobra dívida perante o tribunal de justice.*

1608-8-17 to 1609-6-7: Court records. Shakespeare brought suit against John Addenbrooke for £6, plus 24s. damages. Shakespeare won and an order was issued for Addenbrooke's arrest. Addenbrooke failed to appear in court and an attempt was made to force Addenbrooke's surety, the blacksmith Thomas Horneby, to pay the full amount.

(Shakespeare Birthplace Trust Records Office, Misc. Doc. V, 116; Misc Doc V, 139; Misc Doc V, 127a; Misc Doc V, 127b; Misc Doc V, 115; MS. ER 27/6; MS. ER 27/7).

40) *Documento: Aquisição de propriedades.*

1610: Property documents. A Court of Common Pleas fine served to confirm Shakespeare's title to 107 acres of land and 20 acres of pasture purchased in 1602 from William Combe.

(Public Record Office, Feet of Fines, C.P. 25(2)/365; C.P. 24(2)/7).

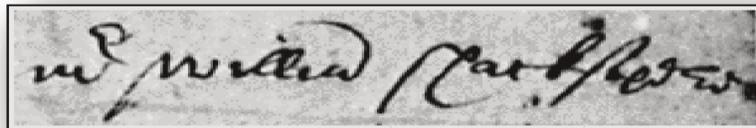
41) Documento: Outra demanda de Shakespeare junto ao tribunal de Justiça, cobrando inquilinos de suas propriedades em Stratford upon Avon.

1611: Court records. In a Stratford Court of Chancery Bill of Complaint (*Richard Lane et al. versus Doninus Carewe et al.*, Shakespeare Birthplace Trust Records Office, Misc. Doc. II, 11), the "complainants, of whom Shakespeare was one, asked that the other tenants pay their portion of the mean rent of £26.13s.4d. reserved for John Barker, who held the original lease on the tithes" Combe answered the complaint, agreed to pay more than twice what he had been, and asked that the other tenants pay their share

(*Shakespeare Birthplace Trust Records Office, Misc. Doc. X, 9*).

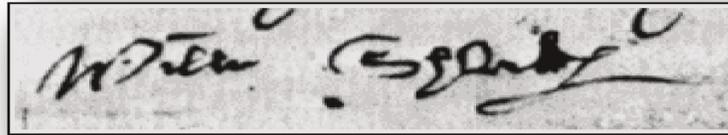
42) Documento: Shakespeare é mencionado como doador num fundo de restauração.

1611-9-11: **List of Contributors.** Shakespeare's name appears on a list of those supporting "the Charge of prosecutyng [a] Bill in parliament for the better Repayre of the highe waies and amendinge divers defectes in the Statues alreedy made" (Shakespeare Birthplace Trust Records Office, Misc. Doc. I, 4). The Bill would have made the national government responsible for repairs previously funded by local residents.

A rectangular image showing a handwritten signature in dark ink on a light-colored, textured background. The signature is written in a cursive, historical script, likely from the early 17th century. The name appears to be 'Wm Shakespeare'.

43) *Documento: Shakespeare é chamado ao tribunal para server de testemunha.*

1612-5-11 to 6-19: *Court records.* Shakespeare was called into court and asked to resolve a dispute regarding the amount offered by him as dowery when he helped negotiate a marriage in 1604 (Public Record Office, Court of Requests, *Belott v. Mountjoy*; etc.). "Only Shakespeare himself could resolve the question ... but what the portion was, or when it was to be paid, Shakespeare could not say.... The witness likewise professed ignorance of 'what implementes and necessaries of houshold stuff' Mountjoy gave with Mary". Below is Shakespeare's signature found at the bottom of his deposition, which was one of several given by those involved in the case.

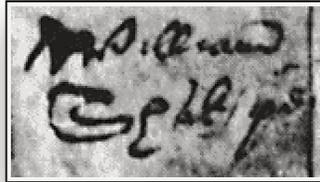


44) *Documento: Shakespeare e seus sócios adquirem Blackfriars Gate-house. (Há duas assinaturas de shakespeare referentes a ocasiões diferentes do contrato.*

1613-3-10: *Property documents.* Henry Walker's Blackfriars Gate-house was bought by Shakespeare, William Johnson, John Jackson, and John Hemming for £140. The deal involved "elaborate arrangements, calling for trustees and a mortgage [whose] practical effect would be to deprive Shakespeare's widow of her dower right to a third share for life in this part of the estate; for in a joint tenancy, Chancery would not recognize Anne's privilege unless her husband had survived the other trustees" The first of Shakespeare's signatures below is from the

conveyance (MS. in the Guildhall Library), the second from the mortgage dated the 11th.

(British Library, MS. Egerton 1787).



45) *Documento: Recibo de pagamento por serviço prestado.*

1613-3-31: **Record of payment.** For work on the Earl of Rutland's impresa, payments were made "To Mr. Shakespeare *in gold*, about my Lordes impreso, xlivs.; To Richard Burbage for painting and making it, xlivs." The "impreso" was a symbolic design on a shield which the Earl displayed during a tilt.

(Belvoir Castle, *Accounts of the Steward of the Earl of Rutland, Rutland MSS. iv. 494*).

46) *Seu nome figura numa lista de proprietários de Startford..*

1614-9-5: **List of Landowners.** The Memorandum lists "Ancient freeholders in the fields of Oldstratford and Welcombe." It was written by Town Clerk Thomas Greene, who was concerned about a scheme for land enclosure promoted by Arthur Mainwaring.

(Shakespeare Birthplace Trust Records Office, *Misc. Doc. I, 94*).

47) *Documento: Referente às propriedades e suas garantias.*

1614-10-28: **Property document.** Shakespeare made a covenant with Mainwaring's attorney William Replingham (Shakespeare Birthplace Trust Records Office, MS. ER 27/3), which "undertook to compensate William Shackespeare or his heirs or assigns 'for all such losse detriment & hinderance' with respect to the annual value of his tithes, 'by reason of anie Inclosure or decaye of Tyllage there ment and intended by the said William Replingham'"

48) *Documento: Anotações no diário de Thomas Greene fazem referência a Shakespeare*

1614-11-17 to 1615-9: **Diary entries.** Thomas Greene made several notes regarding his "Cosen Shakespeare", in relation to the land enclosure problem (Shakespeare Birthplace Trust Records Office, Corporation Records, Misc. Doc. XIII, 26a, 27-9). Greene "had lately invested £300 in a moiety of tithe-interests. Shakespeare owned the other moiety. Hence the Town Clerk's several references to Shakespeare in his memoranda".

49) *Documento: Shakespeare é citado como pessoas interessada em documentos referentes à Blackfriars.*

1615-4-26: **Court record.** On a Court of Chancery bill of complaint, Shakespeare is listed among those who sought to obtain Blackfriars property documents.

50) *Documento: Lista com nomes dos proprietários do Globe e do Blackfriars inclui o nome de Shakespeare.*

1615-5: **Court record.** Thomasina Ostler's court plea has a list of shareholders for the Globe Theater and Blackfriars property which includes Shakespeare's name.

51) *Documento: O seu próprio testamento.*

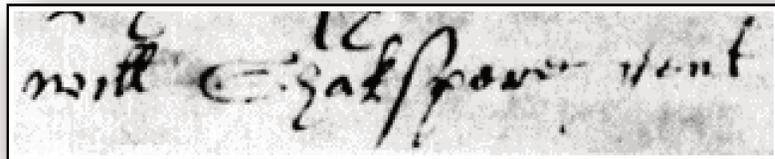
1616-3-25: **Last Will and Testament** of William Shakespeare⁴⁶

(Public Records Office, Principal Probate Registry, Selected Wills, Prob. 1/4).

52) *Documento: O registro de seu funeral.*

1616-4-25: **Burial record.** The burial of "Will Shakespeare gent" is recorded in the Stratford parish register

(Shakespeare Birthplace Trust Records Office, DR 243/1).



⁴⁶ Shakespeare deixou um testamento de três páginas no qual encontram-se três de suas conhecidas assinaturas – uma em cada página. Veja no próximo apêndice.

Na tumba de Shakespeare sob o coro da igreja da Santíssima Trindade em Stratford upon Avon foi colocada uma laje com o epitáfio abaixo, que alguns acreditam ter sido de autoria do próprio Shakespeare

An epitaph was later inscribed upon the stone slab covering Shakespeare's grave.



GOOD FREND FOR IESVS SAKE FORBEARE,
TO DIGG THE DVST ENCLOASED HEARE.
BLESTE BE YE MAN YT SPARES THES STONES,
AND CVRST BE HE YT MOVES MY BONES.⁴⁷

⁴⁷ BOM AMIGO EM NOME DE JESUS EVITE, / ESCAVAR O PÓ ENCERRADO AQUI. / ABENÇOADO SEJA O HOMEM QUE PRESERVAR ESTAS PEDRAS. / E MALDITO SEJA AQUELE QUE MEXER EM MEUS OSSOS.

ANEXO III

O TESTAMENTO DE WILLIAM SHAKESPEARE

Trata-se de um documento de três páginas, nas quais podem ser vistas três das oito assinaturas de Shakespeare que chegaram até nós.

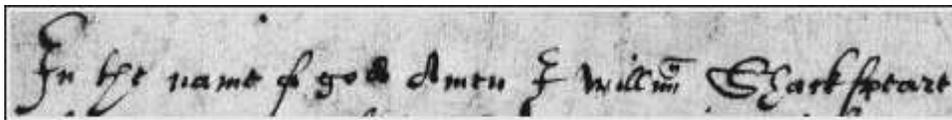
Não se sabe a causa da morte de William Shakespeare, mas é provável que ele tivesse consciência de que não tinha muito tempo de vida quando no inverno de 1616 convocou seu advogado Francis Collins para ditar as orientações que deveriam ser seguidas após sua morte.

É possível que este evento tenha ocorrido em Janeiro, pois quando Collins foi chamado para revisar o documento algum tempo depois, ele ou seu escriturário, inadvertidamente escreveu Janeiro em vez de Março, copiando a data da escrita anterior. As revisões foram necessárias devido ao casamento de sua filha Judith em 10 de Fevereiro de 1616. Para isso o advogado esteve com ele no dia 25 de Março. Uma nova página foi acrescentada ao testamento e foram feitas numerosas alterações na segunda e na terceira página, embora não se saiba exatamente quantas.

Palavras que foram riscadas no original, mas que ainda são legíveis estão colocadas entre parênteses. Palavras que foram acrescentadas em entrelinhas estão escritas em itálico. A palavra “**Item**” está colocada em negrito para facilitar a leitura e não está escrita no documento original.

A PRIMEIRA PÁGINA

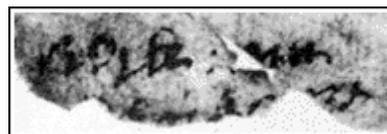
Em destaque a primeira linha do documento:



In the name of god Amen I William Shackspeare,

*of Stratford upon Avon in the countrie of Warr., gent., in perfect health and memorie, God be praysed, doe make and ordayne this my last will and testament in manner and forme followeing, that ys to saye, ffirst, I comend my soule into the hands of God my Creator, hoping and assuredlie beleaving, through thoneliie merites, of Jesus Christe my Saviour, to be made partaker of lyfe everlastinge, and my bodye to the earth whereof yt ys made. **Item,** I gyve and bequeath unto my [sonne and] daughter Judyth one hundred and fyftie poundes of lawfull English money, to be paid unto her in the manner and forme foloweng, that ys to saye, one hundred poundes *in discharge of her marriage porcion* within one yeare after my deceas, with consideracion after the rate of twoe shillings in the pound for soe long tyme as the same shalbe unpaied unto her after my deceas, and the fyftie poundes residwe thereof upon her surrendring *of*, or gyving of such sufficient securitie as the overseers of this my will shall like of, to surrender or graunte all her estate and right that shall discend or come unto her after my deceas, or *that shee* nowe hath, of, in, or to, one copiehold tenemente, with thappurtenaunces, lyeing and being in Stratford upon Avon aforesaied in the saied countrie of Warr., being parcell or holden of the mannour of Rowington, unto my daughter Susanna Hall and her heires for ever. **Item,** I gyve and bequeath unto my saied daughter Judith one hundred and fyftie poundes more, if shee or anie issue of her bodie by lyvinge att thend of three yeares next ensueing the daie of the date of this my will, during which tyme my executours are to paie her consideracion from my deceas according to the rate aforesaied; and if she dye within the saied tearme without issue of her bodye, then my will us, and I doe gyve and bequeath one hundred poundes thereof to my neece Elizabeth Hall, and the fiftie poundes to be sett fourth by my executours during the lief of my sister Johane Harte, and the use and proffitt thereof cominge shalbe payed to my*

saied sister Jone, and after her deceas the saied l.li.12 shall remaine amongst the children of my saied sister, equallie to be divided amongst them; but if my saied daughter Judith be lyving att thend of the saied three yeares, or anie yssue of her bodye, then my will ys, and soe I devise and bequeath the saied hundred and fyftie poundes to be sett our *by my executours and overseers* for the best benefitt of her and her issue, and the *stock* not to be paied unto her soe long as she shalbe marryed and covert baron [by my executours and overseers]; but my will ys, that she shall have the consideracion yearelie paied unto her during her lief, and, after her ceceas, the saied stocke and consideracion to be paied to her children, if she have anie, and if not, to her executours or assignes, she lyving the saied terme after my deceas. Provided that yf suche husbond as she shall att thend of the saied three years be marryed unto, or att anie after, doe sufficientlie assure unto her and thissue of her bodie landes awnswereable to the porcion by this my will gyven unto her, and to be adjudged soe by my executours and overseers, then my will ys, that the said cl.li.13 shalbe paied to such husbond as shall make such assurance, to his owne use. **Item**, I gyve and bequeath unto my saied sister Jone xx.li. and all my wearing apparrell, to be paied and delivered within one yeare after my deceas; and I doe will and devise unto her *the house* with thappurtenaunces in Stratford, wherein she dwelleth, for her naturall lief, under the yearlie rent of xij.d. **Item**, I gyve and bequeath



Assinatura que se encontra no canto direito da primeira página

A SEGUNDA PÁGINA

Continuando o texto da página anterior

unto her three sonnes, William Harte, ---- Hart, and Michaell Harte, fyve pounds a peece, to be paied within one yeare after my deceas [to be sett out for her within one yeare after my deceas by my executours, with thadvise and direccions of my overseers, for her best frofitt, untill her mariage, and then the same with the increase thereof to be paied unto her]. **Item**, I gyve and bequeath unto [her] *the saied Elizabeth Hall*, all my plate, *except my brod silver and gilt bole*, that I now have att the date of this my will. **Item**, I gyve and bequeath unto the poore of Stratford aforesaid tenn poundes; to Mr. Thomas Combe my sword; to Thomas Russell esquier fyve poundes; and to Frauncis Collins, of the borough of Warr. in the countie of Warr. gentleman, thirteene poundes, sixe shillinges, and eight pence, to be paied within one yeare after my deceas. **Item**, I gyve and bequeath to [Mr. Richard Tyler thelder] *Hamlett Sadler xxvj.8. viij.d.* to buy him a ringe; to *William Raynoldes gent., xxvj.8. viij.d.* to buy him a ringe; to my dogson William Walker xx8. in gold; to Anthonye Nashe gent. xxvj.8. viij.d. [in gold]; *and to my fellowes John Hemynges, Richard Brubage, and Henry Cundell, xxvj.8. viij.d.* a peece to buy them ringes, **Item**, I gyve, will, bequeath, and devise, unto my daughter Susanna Hall, *for better enabling of her to performe this my will, and towards the performans thereof*, all that capitall messuage or tenemente with thappurtenaunces, *in Stratford aforesaid*, called the New Place, wherein I nowe dwell, and two messuages or tenementes with thappurtenaunces, scituat, lyeing, and being in Henley streete, within the borough of Stratford aforesaid; and all my barnes, stables, orchardes, gardens, landes,

tenementes, and hereditamentes, whatsoever, scituat, lyeing, and being, or to be had, receyved, perceyved, or taken, within the townes, hamletes, villages, fieldes, and groundes, of Stratford upon Avon, Oldstratford, Bushopton, and Welcombe, or in anie of them in the saied countie of Warr. And alsoe all that messuage or tenemente with thappurtenaunces, wherein one John Robinson dwelleth, scituat, lyeing and being, in the Balckfriars in London, nere the Wardrobe; and all my other landes, tenementes, and hereditamentes whatsoever, To have and to hold all and singuler the saied premisses, with their appurtenaunces, unto the saied Susanna Hall, for and during the terme of her naturall lief, and after her deceas, to the first sonne of her bodie lawfullie yssueing, and to the heires males of the bodie of the saied first sonne lawfullie yssueinge; and for defalt of such issue, to the second sonne of her bodie, lawfullie issueing, and to the heires males of the bodie of the saied second sonne lawfullie yssueinge; and for defalt of such heires, to the third sonne of the bodie of the saied Susanna lawfullie yssueing, and of the heires males of the bodie of the saied third sonne lawfullie yssueing; and for defalt of such issue, the same soe to be and remaine to the ffourth [sonne], ffyfth, sixte, and seaventh sonnes of her bodie lawfullie issueing, one after another, and to the heires



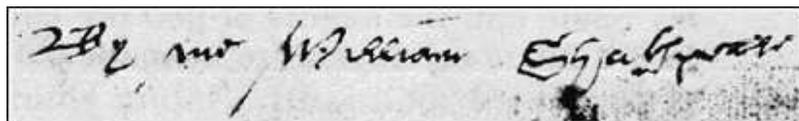
Assinatura que se encontra no canto direito da segunda página

A TERCEIRA PÁGINA

Continuando o texto da página anterior

males of the bodies of the bodies of the saied fourth, fifth, sixte, and seaventh sonnes lawfullie yssueing, in such manner as yt ys before lymitted to be and remaine to the first, second, and third sonns of her bodie, and to their heires males; and for defalt of such issue, the said premisses to be and remaine to my sayed neece Hall, and the heires males of her bodie lawfullie yssueinge; and for defalt of such issue, to my daughter Judith, and the heires males of her bodie lawfullie issueinge; and for defalt of such issue, to the right heires of me the saied William Shackspeare for ever. **Item**, I gyve unto my wief my *second best bed with the furniture*, **Item**, I gyve and bequeath to my saied daughter Judith my broad silver gilt bole. All the rest of my goodes, chattel, leases, plate, jewels, and household stufte whatsoever, after my dettes and legasies paied, and my funerall expenses dischardged, I give, devise, and bequeath to my sonne in lawe, John Hall gent., and my daughter Susanna, his wief, whom I ordaine and make executours of this my last will and testament. And I doe intreat and appoint *the saied* Thomas Russell esquier and Frauncis Collins gent. to be overseers hereof, and doe revoke all former wills, and publishe this to be my last will and testament. In witness whereof I have hereunto put my [seale] *hand*, the daie and yeare first abovewritten.

Witnes to the publyshing
hereof Fra: Collyns
Julyus Shawe
John Robinson
Hamnet Sadler
Rovert Whattcott

A rectangular box containing a handwritten signature in cursive script, which reads "By me William Shakespeare".

A última assinatura de William Shakespeare